

Université de Toulouse-Le Mirail-UFR Lettres philosophie Musique
Ecole doctorale Lettres, Langages, Cultures

Mitsué **MANGATTALE-CEZETTE**

**La Représentation des passions dans le théâtre tragique de la Renaissance
Garnier, La Taille, Montchrétien**

Thèse de doctorat de Littérature française
Sous la direction de Mme le Professeur Nathalie Dauvois

Soutenue publiquement
Le 17 décembre 2007

Devant un jury composé de Mesdames et Messieurs les Professeurs:
E. Berriot-Salvadore (Université P. Valéry Montpellier III)
N. Dauvois (Université de Toulouse le Mirail)
R. Esclapez (Université de Toulouse le Mirail)
M-M. Fragonard (Université de Paris III)
J.-N. Pascal (Université de Toulouse le Mirail)

Université de Toulouse-Le Mirail-UFR Lettres philosophie Musique
Ecole doctorale Lettres, Langages, Cultures

Mitsué **MANGATTALE-CEZETTE**

**La Représentation des passions dans le théâtre tragique de la Renaissance
Garnier, La Taille, Montchrétien**

Thèse de doctorat de Littérature française
Sous la direction de Mme le Professeur Nathalie Dauvois

Soutenue publiquement
Le 17 décembre 2007

Devant un jury composé de Mesdames et Messieurs les Professeurs:
E. Berriot-Salvadore (Université P. Valéry Montpellier III)
N. Dauvois (Université de Toulouse le Mirail)
R. Esclapez (Université de Toulouse le Mirail)
M-M. Fragonard (Université de Paris III)
J.-N. Pascal (Université de Toulouse le Mirail)

REMERCIEMENTS

Je remercie tous ceux qui m'ont accompagnée, encouragée, soutenue et supportée, avec une pensée particulière pour mes parents, Makoto, Noriko et Shizuka Mangattale, Jérôme Salleron, Isabelle et Cyril Debarre, André Claverie, Martine Engrand, Françoise Lamouroux.

J'exprime toute ma reconnaissance à ma directrice, Nathalie Dauvois, sous l'égide de qui j'ai pu poursuivre mes travaux de recherche, guidée par son infinie bienveillance et sa précieuse rigueur.

Je remercie ma fille, Méléna, d'avoir été mon inspiratrice et mon lien avec la réalité quotidienne.

Je dédie cette thèse à mon cher époux qui, inlassablement, m'a suivi durant ce long travail et dont l'amour et la sagesse me furent indispensables.

INTRODUCTION

Les Passions jouent un rôle essentiel dans les tragédies de la Renaissance, notamment chez les trois auteurs qui seront ici nos objets d'étude privilégiés, Garnier, La Taille et Montchrestien. Les passions ne sont pas en effet seulement provoquées chez le spectateur par le spectacle tragique, elles sont au cœur de son action et de la caractérisation des personnages. Nous voudrions en effet montrer ici que le théâtre tragique de la Renaissance est moins un théâtre pathétique, où la déploration l'emporterait sur l'action, qu'un théâtre fondé sur une véritable dramaturgie des passions.

La notion de passion tragique se définit à la Renaissance au carrefour de la poétique et de la rhétorique, elle est en cela l'héritière de deux grands ouvrages d'Aristote. La *Poétique* fait la part belle aux deux passions de la crainte et de la pitié comme but de la tragédie, effets à produire sur le spectateur¹. L'ensemble des passions est beaucoup plus exhaustivement décrit et défini au livre II de la *Rhétorique* où elles font l'objet d'une longue analyse :

Les passions sont les causes qui font varier les hommes dans leurs jugements et ont pour conséquences la peine et le plaisir, comme la colère, la pitié, la crainte, et toutes les émotions de ce genre, ainsi que leurs contraires.²

Aristote répertorie quatorze passions fonctionnant souvent par couple d'opposés : la colère, le calme, la haine, l'amitié, la crainte, la confiance, la honte, l'impudence, l'obligeance, la pitié, l'indignation, l'envie, l'émulation et le mépris. Le développement des passions comprend trois moments importants : les conditions favorables ou non qui nous portent à telle ou telle passion, c'est-à-dire l'habitus, les personnes contre lesquelles on éprouve telle ou telle passion, et enfin, les sujets qui peuvent nous faire les éprouver :

¹ Voir Aristote, *Poétique*, Introduction, traduction nouvelle et annotation de Michel Magnien, Paris, Librairie Générale Française, Le Livre de Poche, 1990, VI, 1450a ; XI, 1452a et b ; XIII, 1453a.

² Aristote, *La Rhétorique*, Aristote, *Rhétorique*, Texte établi et traduit par Médéric Dufour, Paris, Les Belles Lettres, Collection des Universités de France, Tome II, Livre II, 2002, Livre II, 1378a.

Les développements relatifs aux passions se doivent diviser en trois chefs : voici ce que je veux dire : pour la colère, par exemple, en quel habitus y est-on porté ; contre quelles personnes se met-on habituellement en colère et à quels sujets. Si, en effet, nous ne possédions qu'une ou deux de ces notions, sans les posséder toutes les trois, il nous serait impossible d'inspirer la colère ; il en est pareillement des autres passions.³

Nous classerons les différentes passions répertoriées par Aristote sous la forme d'un tableau où elles seront définies et également prises dans un fonctionnement binaire avec d'autres passions qui sont leurs inverses : les procès des passions de la première catégorie étant l'inverse de ceux de la seconde catégorie.

³ *Id.*

PASSIONS I	PASSIONS II
<p>Colère</p> <p>(...) la colère est le désir impulsif et pénible de la vengeance notoire d'un dédain notoire en ce qui regarde notre personne ou celle des nôtres, ce dédain n'étant pas mérité. (<i>Rhétorique</i>, II, 1378a, 2)</p>	<p>Calme</p> <p>(...) le calme est le retour à l'état normal et l'apaisement de la colère. (1383a, 3)</p>
<p>Amitié</p> <p>(...) aimer, c'est souhaiter pour quelqu'un ce que l'on croit des biens, pour lui et non pour nous, et aussi être, dans la mesure de son pouvoir, enclin à ces bienfaits. Est notre ami celui qui nous aime, et que nous aimons en retour. (1380b et 1381a, 3-4)</p>	<p>Haine</p> <p>(...) pour la haine et son procès, il est évident qu'on peut en tirer la théorie des contraires de l'amitié. Les facteurs de la haine sont la colère, la vexation, la calomnie. (1382a, 4)</p>
<p>Crainte</p> <p>(...) la crainte est une peine ou un trouble consécutifs à l'imagination d'un mal à venir pouvant causer destruction ou peine. (1382a, 5)</p>	<p>Confiance</p> <p>(...) la confiance est l'opposé de la {crainte ; ce qui rassure, l'opposé de ce qui fait} craindre ; à la représentation est donc ici concomitant l'espoir que les choses qui peuvent nous sauver sont proches et que les choses à craindre ou n'existent pas ou sont éloignées. (1383a, 5)</p>
<p>Honte</p> <p>(...) la honte est une peine et un trouble relatifs aux vices paraissant entraîner la perte de la réputation, ou présents, ou passés ou futurs ; (...). (1383b, 6)</p>	<p>Impudence</p> <p>(...) l'impudence est un dédain et une indifférence concernant les mêmes défauts. (1383b, 6)</p>
<p>Obligeance</p> <p>(...) l'obligeance est le sentiment en raison duquel, dit-on, celui qui possède rend service à quelqu'un qui en a besoin, sans rien en échange, sans espoir d'aucun avantage personnel, mais dans le seul intérêt de l'obligé ; (...). (1385a, 7)</p>	<p>Envie</p> <p>On voit clairement aussi à quels sujets, envers quelles personnes et en quels habitus on éprouve l'envie, si elle est une peine ressentie, après la réussite manifeste dans les biens précités, à l'égard de nos pairs, non pas en vue de notre intérêt personnel, mais seulement à cause d'eux. (1387b, 10)</p>
<p>Pitié</p> <p>(...) la pitié est une peine consécutive au spectacle d'un mal destructif ou pénible, frappant qui ne le méritait pas, et que l'on peut s'attendre à souffrir soi-même dans sa personne ou la personne d'un des siens, et cela quand ce mal paraît proche ; (...). (1385b, 8)</p>	<p>Indignation</p> <p>(...) s'indigner est éprouver de la peine au sujet de qui paraît goûter un bonheur immérité, (...). (1387a, 9)</p>
<p>Emulation</p> <p>(...) l'émulation est une peine occasionnée par la présence manifeste de biens estimés et qu'il nous serait possible de recevoir ressentie à l'égard de personnes dont nous sommes naturellement les pairs, non point parce que ces biens sont à un autre, mais parce qu'il ne sont pas aussi à nous (...). (1388a, 11)</p>	<p>Mépris</p> <p>(...) le mépris est le contraire de l'émulation, et le procès de l'émulation le contraire de celui du mépris. Nécessairement ceux qui ont un habitus à éprouver de l'émulation ou à en inspirer sont portés au mépris de toutes les personnes et de tous les objets qui présentent les avantages contraires aux avantages qui provoquent à l'émulation. (1388b, 11)</p>

Chaque passion naît de certaines dispositions d'esprit et de corps, et varie donc en fonction des personnes, des sujets et des conditions matérielles qui les concernent ; selon la passion ressentie, les conséquences seront alors la peine ou le plaisir, mais ces dernières ne sont pas les passions elles-mêmes, Aristote résume ainsi toutes les considérations dont il faut tenir compte afin d'appréhender les passions, et parmi elles se trouvent

les caractères selon les prédispositions aux passions, les *habitus*, les âges et les conditions de fortune. J'entends par passions la colère, le désir et les émotions de ce genre (...) ; par *habitus*, les vertus et les vices ; (...) : quelles sortes de choses préfère chaque groupe, quelles sortes d'actions il est porté à accomplir. Les âges sont la jeunesse, la maturité et le vieillissement. Par condition de fortune, j'entends la noblesse de naissance, la richesse, les variétés du pouvoir, ainsi que leurs contraires, et, en général, la bonne et la mauvaise chance.⁴

Sont ainsi ici posés tous les éléments de caractérisation qui vont faire varier les passions tragiques en fonction des types de personnages. Et nous pourrions nous contenter de ces éléments pour aborder la caractérisation des passions de notre corpus.

Mais à cette conception aristotélicienne se superposent à la Renaissance les conceptions stoïcienne et chrétienne des passions. A la Renaissance, le *Timée* de Platon ou encore les théories cosmogoniques d'Héraclite sur les passions sont lus par les hommes de lettres et les humanistes en particulier. Il est donc certain que La Taille, Garnier et Montchrestien ne méconnaissent pas les ouvrages de Platon et d'Héraclite que les stoïciens reprennent pour expliquer leurs principes. Par ailleurs les dramaturges s'inspirent des modèles antiques comme Sénèque et ne peuvent faire l'impasse de la philosophie stoïcienne, de sa physique et de sa morale. Le siècle se prête d'ailleurs à ce courant philosophique et littéraire du néo-

⁴ Aristote, *Rhétorique*, op. cit., 1388b.

stoïcisme⁵ que Juste Lipse et Guillaume du Vair illustrent dans la *Manuductio* et la *Physiologia stoicorum* ainsi que dans la *Sainte philosophie*. Ainsi le stoïcisme n'est pas incompatible avec le christianisme, d'autant plus que Juste Lipse met en évidence dans ses ouvrages « la parenté intime du christianisme et du stoïcisme, c'est-à-dire la base rationnelle, d'origine toute divine, de ces deux philosophies⁶. » C'est l'idée que Guillaume du Vair va renforcer, « philosophe et homme politique qui jouera un rôle important pendant les guerres civiles et les désordres de la Ligue : il essaiera de vivre le stoïcisme en citoyen, en patriote et en chrétien. »⁷. Du Vair se comporte comme un vrai disciple du Portique, même s'il s'inspire davantage de Zénon que de Chrysippe dans la *Sainte philosophie*⁸, cependant les principes qu'il reprend à la physique et à la morale stoïcienne sont assez similaires chez Zénon et chez Chrysippe. Le XVI^e siècle humaniste est une période où la morale et la philosophie stoïciennes antiques sont reprises et perpétuées.

Les écrits de Zénon et Chrysippe sont donc bien connus en particulier par les humanistes qui abordent ainsi le traitement des passions selon leurs influences⁹. Zénon et Chrysippe dans la cosmologie de l'Ancien Stoïcisme se sont inspirés de la physique d'Héraclite¹⁰, d'Aristote et de Platon. Parmi les nombreuses théories de l'Ancien Stoïcisme, celle qui nous intéresse est la théorie des éléments, laquelle nous amène à la théorie des qualités élémentaires expliquant la transmutation des éléments et présidant à la formation des corps et donc du monde. Les quatre éléments sont le feu, l'air, l'eau et la terre ; les qualités élémentaires sont le chaud, le froid, l'humide et le sec. Ainsi le changement qualitatif s'opère d'un

⁵ Voir Léontine Zanta, *La renaissance du stoïcisme au XVI^e siècle*, Paris, 1914, Slatkine Reprints, 1975 ou Denise Cecchinato-Carabin. *Les idées stoïciennes dans la littérature morale de la fin du XVI^e siècle au début du XVII^e siècle (1575-1642)*. Thèse littérature française Doctorat nouveau régime : Université de Paris III, 1999. 710 p.

⁶ Léontine Zanta, *La renaissance du stoïcisme au XVI^e siècle*, op. cit., chap. V « Guillaume du Vair - Sa vie – L'évolution du stoïcisme », p.288.

⁷ *Ibid.*, p. 289.

⁸ Voir Léontine Zanta, *La renaissance du stoïcisme au XVI^e siècle*, op. cit.

⁹ Voir Emile Bréhier, *Chrysippe et l'ancien Stoïcisme*, Paris ; Londres, Gordon et Breach, 1971.

¹⁰ *Id.*

contraire à un contraire du chaud au froid par exemple. Lorsque le chaud (agent) s'assimile le froid (patient), il le réchauffe. Ce dualisme agent-patient a lieu entre les qualités élémentaires. Ce que les théories péripatéticiennes et médicales attribuaient aux qualités élémentaires, ils l'attribuent aux éléments eux-mêmes. Ainsi, suivant l'impulsion des médecins, ils répartissent les éléments en deux groupes : d'abord les éléments actifs qui sont le feu et l'air et les éléments passifs qui sont la terre et l'eau. L'agent (feu, air) et le patient (eau, terre) s'opposent dans une action formatrice. Ces éléments se transforment les uns dans les autres : d'abord, selon la théorie d'Héraclite, les éléments se forment les uns des autres à partir du feu, par des condensations successives : feu, air, eau, terre ou dans l'ordre inverse, par des raréfactions.

Ensuite selon la théorie d'Aristote, tout changement qualitatif va d'un opposé à l'autre dans le sens où le froid pourra agir en assimilant le chaud ou en le refroidissant, ou pâtir en étant assimilé par le chaud ou réchauffé. La transmutation s'explique alors de la manière suivante : les forces élémentaires étant au nombre de quatre, rangées en deux couples d'opposés qui sont le chaud et le froid, le sec et l'humide, en combinant deux à deux ces quatre termes, on obtient six combinaisons dont deux seront rejetées comme impossibles. Il en reste donc quatre : le chaud-sec, le chaud-humide, le froid-humide, le froid-sec, qui sont les principes des quatre éléments. La transmutation a lieu lorsqu'un des deux termes (le principe sec du feu par exemple) est vaincu par son opposé, le principe humide¹¹. L'influence des idées d'Aristote sur Chrysippe se reconnaît de la façon suivante : Chrysippe admet quatre éléments qui sont chacun constitués par une seule de ces forces et non plus par un couple : le chaud (feu), le froid (air), le sec (terre) et l'humide (eau). Chez Chrysippe, ce sont donc les éléments eux-mêmes qui sont opposés. Cependant pour le reste de ses principes théoriques il va dans le sens d'Aristote. A la Renaissance, cette physique est connue et même reprise notamment par Paracelse dans *le*

¹¹Voir Emile Bréhier, *Chrysippe et l'ancien Stoïcisme*, op. cit.

livre de la Restauration et de la Rénovation, où il explique que la naissance des éléments se produit par une suite de « transmutations », une partie du feu se transformant en air, une partie de l'air en eau, enfin une partie de l'eau en terre¹².

À chaque élément correspond une catégorie de passion, et selon la prédominance de tel ou tel élément sur les autres, telle ou telle passion aura libre cours. Ainsi nous pouvons établir que le chaud correspond au désir, le froid à la crainte, le sec à la douleur, l'humide au plaisir. Lucrèce conçoit également cette correspondance de la même manière, pour lui :

(...) l'esprit possède cette chaleur, qu'il a rassemblée quand la colère l'enflamme et fait briller les yeux d'un éclat plus aigu. Il possède également le souffle froid, compagnon de la crainte, qui provoque le frisson et le tremblement des membres.¹³

La passion est donc le résultat d'une inégalité entre les quatre éléments ou les quatre humeurs, ce qui implique qu'une qualité élémentaire ou qu'une humeur a la prédominance sur les autres. En effet, il est plus simple de nous référer au tableau de Chrysippe qui a influencé les définitions et le classement des passions de Du Vair et de là, la perception de ces mêmes passions par nos dramaturges. Nous ne voulons pas dresser un tableau caricatural des catégories de personnages correspondant à des catégories de passions puisque nous allons tenir compte de certaines nuances intéressantes, mais nous voulons essentiellement commencer par mettre en évidence les caractéristiques principales qui serviront de départ à notre analyse. Il existe selon Chrysippe¹⁴ quatre catégories de passions, la douleur, la crainte, le désir et le plaisir ; à ces catégories correspondent respectivement de nombreuses passions dont nous donnerons le classement par deux tableaux.

¹² Paracelse, *L'alchimie et les stoïciens*, in *Cahiers de philosophie*, Le stoïcisme au XVIe et au XVIIe siècles.

¹³ Voir Jackie Pigeaud, *La maladie de l'âme*, Paris, Les Belles Lettres, 1989, p. 32.

¹⁴ Voir Brun, Jean, *Le stoïcisme*, Paris, PUF, 1998, p. 98 et 99.

<u>DOULEUR</u> Contraction déraisonnable de l'âme	<u>CRAINTE</u> Attente du mal
<u>PITIE</u> Douleur semblable à celle dont souffrent Ceux qui ne l'ont pas méritée	<u>PEUR</u> Crainte qui fait naître la frayeur
<u>ENVIE</u> Naît du spectacle des biens d'Autrui	<u>HESITATION</u> Crainte de l'action à accomplir
<u>JALOUSIE</u> Naît de ce que nous voyons les autres posséder ce que nous désirons	<u>HONTE</u> Crainte de l'ignominie
<u>DEPIT</u> Douleur qui vient de ce que les autres possèdent aussi ce que nous possédons	<u>EPOUVANTE</u> Crainte d'une représentation inhabituelle
<u>CHAGRIN</u> Douleur profonde qui nous tourmente	<u>SAISISSEMENT</u> Crainte qui paralyse le parole
<u>AFFLICTION</u> Douleur augmentée par nos réflexions	<u>ANGOISSE</u> Crainte d'une chose inconnue
<u>SOUFFRANCE</u> Douleur pénible	
<u>CONFUSION</u> Douleur déraisonnable	

<u>DESIR</u> Appétit déraisonnable	<u>PLAISIR</u> Ardeur déraisonnable qui se présente comme quelque chose de souhaitable
<u>INDIGENCE</u> Désir de ce que nous ne pouvons avoir	<u>CHARME</u> Plaisir qui flatte notre oreille
<u>HAINES</u> Désir de voir du mal arriver à quelqu'un	<u>PLAISIR que l'on PREND au MAL</u> Plaisir qui naît des malheurs d'autrui
<u>RIVALITE</u> Désir à propos d'un choix	<u>VOLUPTÉ</u> Impulsion de l'âme à l'abandon
<u>COLERE</u> Désir de punir celui qui a commis une injustice	<u>DEBAUCHE</u> Relâchement de la vertu
<u>AMOUR</u> Désir de se concilier l'amitié de quelqu'un dont la beauté nous frappe	
<u>RESSENTIMENT</u> Désir de se venger de quelqu'un pour qui l'on a de la rancune	
<u>EMPORTEMENT</u> Colère commençante	

Il existe des correspondances entre le tableau des passions selon Aristote et le tableau des passions selon Chrysippe même si a priori, les tableaux sont assez différents : en effet, la douleur et le plaisir que Chrysippe prend pour des passions sont chez Aristote les conséquences des passions. Par ailleurs, le tableau de Chrysippe rend compte des différentes nuances de passions classées sous la crainte et le désir, mais à ces nuances de passions correspondent certaines passions qu'Aristote classe comme catégorie à part entière. Ainsi, l'envie chez Aristote regroupe chez Chrysippe le dépit, l'indigence, et la rivalité, de même que l'indignation chez l'un correspond à la jalousie chez l'autre. Notons également que certaines catégories sont absentes chez le stoïcien, comme l'obligance, l'impudence, la confiance, le calme, l'émulation et le mépris.

La différence majeure qui oriente les deux classements réside dans l'appréhension des passions par chacun : si chez Aristote toutes les passions ne sont pas négatives, chez Chrysippe toutes les passions répertoriées relèvent de l'excès et constituent un tableau des passions que l'on pourrait qualifier de négatives. Chez Aristote, la passion est une émotion¹⁵, par exemple le calme ou la colère, la vision stoïcienne reprend les émotions qui relèvent de l'excès dans la vision aristotélécienne et en fait ainsi son répertoire de passions. Les tragédies semblent ne mettre en scène que les passions qui relèvent de l'excès et donc qui sont plutôt négatives dans les conséquences qu'elles entraînent : l'intérêt tragique réside dans les bouleversements et les fluctuations que seules sont capables de provoquer ces passions qui deviennent excessives, puisqu'elles permettent le jeu de l'action par les rebondissements qu'elles entraînent.

La conception chrétienne des passions ne relève pas de la physique et de la cosmogonie ayant trait aux visions antiques, mais concerne davantage les domaines de l'éthique, la philosophie, de la métaphysique et la théologie. Selon saint Thomas, le mot passion possède d'abord un sens métaphysique :

¹⁵ Voir Aristote, *Rhétorique*, II, 1, 1378.

Au point de vue métaphysique, le mot « passion », (...), est synonyme de *réceptivité* : tout être qui passe de la puissance à l'acte, tout sujet qui se trouve sous l'influence d'une cause agissante est dit *passif* par rapport à cet acte ou à cette cause. Que, pour celui qui la subit, le résultat de l'action soit un avantage ou un détriment, peu importe.¹⁶

Le sens psychologique qui se rapporte à l'idée de « changement qualitatif par mode d'altération¹⁷ », permet de définir le mot « passion » comme :

(...) une sorte de contrainte imposée à l'âme, qui est ainsi contrariée dans le rythme normal de ses activités, tirée hors d'elle-même par une cause extérieure, et cela en parallèle d'une certaine commotion physiologique.¹⁸

Saint Thomas conçoit la passion comme un mouvement de l'âme si l'on se réfère à l'aspect psychique selon laquelle il la définit¹⁹. Il s'agit d'un mouvement de tendance auquel correspondent différentes étapes initiales, la « progression » et la « régression » puis le « repos ».

Ainsi, le travail sur la représentation des passions dans le corpus des tragédies que nous avons choisies nécessite l'appréhension de la mise en scène des passions à des niveaux très différents mais complémentaires, pour comprendre les différentes conceptions des dramaturges au sujet des passions dans le théâtre et la façon dont ils conjuguent les passions à l'action, selon des modalités d'approche poétique, politique, religieuse et historique. Quels rôles jouent donc les passions dans l'action tragique ?

Nous étudierons la mise en scène des passions selon une dramaturgie des passions, qui passe d'abord par l'analyse de ces mêmes passions dans la structure interne du texte tragique : les éléments de référence de cette structure sont les personnages, vus dans des rôles collectifs et individuels ; le nœud et le dénouement qui permettent de déterminer la place des passions dans les obstacles et

¹⁶ *Dictionnaire de Théologie Catholique*, Paris, Librairie Letouzey et Ané, 1932, Fascicule CIX, article « passion », p. 2212.

¹⁷ *Id.*

¹⁸ *Ibid.*, p. 2213.

¹⁹ Voir *Dictionnaire de Théologie Catholique*, *op. cit.*, Fascicule CIX, article « passion », p.2213

les péripéties ; les unités de temps et d'action. Ensuite, les passions seront analysées dans la structure externe du texte tragique, c'est-à-dire à travers l'unité de lieu et la façon dont elles peuvent provoquer son extension ; les structures de la pièce et de l'acte qui révèlent une forte influence des passions dans leur construction ; les fonctions des formes de la scène par l'étude des tirades, des récits, des monologues des apartés et des dialogues ; les fonctions des formes de l'écriture théâtrale dominée de façon majeure par la tirade, le monologue, le dialogue stichomythique et le récit.

Ensuite, nous aborderons la poétique et la rhétorique des passions dans notre corpus en définissant dans quelle mesure on assiste à une imitation qui mène à la réinvention. L'invention s'appuie essentiellement sur des sources bibliques et sénéquiennes chez trois dramaturges, et historiques chez Garnier et Montchrestien. L'étude de la disposition est influencée par la progression des passions qui fait appel à l'utilisation du schéma *dolor, furor, nefas*, mais la composition tragique reste influencée par les étapes du discours rhétorique et place la péroration au moment du récit, très rarement à l'avant-dernier acte et principalement au dernier acte de la tragédie. Les chœurs jouent également un rôle important dans la progression rhétorique des passions, et le chant choral permet la maîtrise des passions mise en scène par les personnages. Enfin, le traitement de l'élocution propre aux passions fait intervenir une rhétorique du discours qui prend appuie sur des images, les tirades pouvant être construites sur la progression d'un système d'images et l'utilisation de phénomènes d'insistance et d'amplification. Souvent, l'*enargeia* intervient de façon plus intense dans les récits pathétiques en fin de tragédie, afin de susciter un sommet pathétique. Mais la rhétorique qui met en scène les passions a recours également à d'autres moyens pour provoquer l'émotion, les discours non persuasifs mais expressifs traduisent également l'intensité des passions par des apostrophes répétitives qui contribuent à la structure des discours « déposés » et des tirades déploratives. Cependant, ces effets rhétoriques empruntés

à la tradition rhétorique antique sont complétés par des caractéristiques spécifiques à la Renaissance qui déterminent l'originalité des dramaturges. Le resserrement des liens entre le personnage et le spectateur, la réinvention de la mise en scène des conflits passionnels par des dialogues moralisateurs souvent dépourvus d'agressivité, l'usage de scènes visionnaires, régissent principalement l'esthétique rhétorique de cette représentation des passions chez Jean de La Taille, Robert Garnier et Antoine de Monchrestien.

La perspective morale de la représentation des passions permet de définir le pathétique suscité dans les tragédies et par les tragédies afin de comprendre le type de catharsis qui en découle. La catharsis ne peut plus être uniquement envisagée sous l'angle aristotélicien, même si les dramaturges de la Renaissance se l'approprient, le pathétique de l'enseignement contribue à un autre type de catharsis. Les personnages tragiques deviennent des vecteurs du spectaculaire, les conceptions aristotélicienne et quintilienne de la mise en scène des passions trouvant là une conciliation. Par ailleurs, le rôle cathartique de la représentation des passions est aussi très lié au rôle édificateur des passions dans la tragédie, car le contexte historique de l'époque détermine des objectifs d'enseignements religieux, politiques et sociaux : les discours tragiques présentent des contrastes moraux par une opposition des passions et vertus. L'enseignement politique comprend l'étude de la place de la vengeance dans l'évolution des passions, ainsi que sa relation à l'arrière-plan symbolique de la saint Barthélemy. Les devoirs des Princes sont souvent rappelés dans les discours tragiques, souvent par les chœurs.

Enfin, la représentation des passions est orientée par une conception théologique chrétienne, même si chaque dramaturge possède sa vision propre. Lorsque les passions divines sont mises en scène, les modalités de référence restent différentes, mais coïncident avec les exigences tragiques. Les dramaturges s'inspirent d'une philosophie tragique des passions pour aboutir progressivement à

l'élaboration d'une théologie tragique des passions, par une réflexion sur l'origine des passions humaines et la question de la responsabilité. Les discours tragiques, selon les modes d'appréhension, mettent en scène le conflit passion/raison, qui permet d'orienter la réflexion sur la question de la volonté et de la liberté par rapport au développement de la passion, qui intègre le suicide et donc la mort à un moment de son évolution. Le fatalisme antique se transforme, atténué par un sens chrétien de la grâce divine. Les tragédies chrétiennes de la faute humaine et de la vengeance divine mettent en scène un mécanisme qui réoriente une idéologie tragique selon une vision chrétienne du cheminement de la contrition au pardon divin : la souffrance prend alors tout son sens dans son utilisation vertueuse.

PREMIERE PARTIE :
DRAMATURGIE DES PASSIONS

Nous commencerons cette partie par une brève définition du mot dramaturgie pour montrer dans quelle acception nous prenons ce terme qui définira et justifiera une grande partie des éléments d'analyse de notre travail. Nous avons vu dans l'introduction à cette thèse que la mise en évidence de certaines notions puis leur analyse prend appui en grande partie sur *la dramaturgie classique en France* de Jacques Scherer¹. Nous emploierons donc le mot « dramaturgie » comme l'a fait Scherer, comme « art de la composition des pièces de théâtre », selon la définition du dictionnaire de Littré. Il s'agira ici de comprendre comment la dramaturgie des auteurs tragiques de la Renaissance est liée aux passions.

Les dramaturges de la Renaissance ont hérité de leurs lectures des auteurs grecs ou latins mais surtout de la poétique d'Aristote revue par Castelvetro un certain nombre d'outils théoriques qui relient passions et dramaturgie. Quand La Taille écrit :

(...) la vraie et seule intention d'une tragédie est d'esmouvoir et de poindre merveilleusement les affections d'un chascun, car il faut que le subject en soit si pitoyable et poignant de soy, qu'estant mesmes en bref et nument dit, engendre en nous quelque passion(...).²

il est très largement redevable à Aristote, dans la *Poétique* qui définit la tragédie comme

L'imitation d'une action noble, conduite jusqu'à sa fin et ayant une certaine étendue, en un langage relevé d'assaisonnements dont chaque espèce est utilisée séparément selon les parties de l'œuvre : c'est une imitation faite par des personnages en action et non par le moyen d'une narration, et qui par l'entremise de la pitié et de la crainte, accomplit la purgation des émotions de ce genre.³

La passion apparaît comme un élément dramaturgique important puisqu'elle est intégrée au fonctionnement tragique par

¹ Jacques Scherer, *La dramaturgie classique en France*, Paris, Nouvelle édition, Bibliographie revue et corrigée par Colette Scherer, Nizet, 2001.

² Jean de La Taille, *De l'art de la tragédie*, in *Saül le furieux. La famine ou les gabéonites*, Paris, Edition critique avec introduction et notes par Elliott Forsyth, Librairie Marcel Didier, 1968, p. 4.

³ Aristote, *La Poétique*, Texte établi et traduit par R. Dupont-Roc et J. Lallo, Paris, Seuil, 1980, VI, 1450a.

l'intermédiaire des « personnages en action ». Castelvetro dans son commentaire de la *Poétique* développe ce point de manière encore plus précise en explicitant le lien entre personnages et passions:

Perché aveva Aristotele detto di sopra che tre cose, rivolgimento, riconoscenza e passione, generavano le due, spavento e compassione, le quali due sono il fine della tragedia, come è stato detto, ritorna a dire più al largo e più distintamente le cose che aveva dette, e ve n'aggiugne alcune altre ancora. Prima adunque dimostra quale dee essere la persona che, per rivolgimento, possa generare la compassione e lo spavento, seperandola da quelle che non possono operare cio, o così potentemente. E appresso qual rivolgimento possa operare le predette passioni, seperandolo da quelli che non possono far cio, o così potentemente ; e oltre a questo, quale debba essere la cagione del rivolgimento che induca maggiore spavento e compassione.⁴

Mais Castelvetro explicite surtout de manière très claire le lien entre les passions incarnées par des personnages et les passions produites par ces personnages. Le déploiement des passions se fait donc en amont et en aval : des passions « actives » provoquent la péripétie qui à son tour suscite l'événement pathétique et les passions qui lui correspondent et qui mettent en scène « les agonies (...), les douleurs très vives⁵, (...) ». La péripétie qui est « retournement de l'action en son sens contraire⁶ », doit entraîner l'événement pathétique et ses passions douloureuses :

E poi dice quali sono le passioni dolorose, e per quali persone debano avvenire, e ultimamente quale riconoscenza sia più da lodare. Si che sono cinque cose principali delle quali parla Aristotele, senza che d'alcune altre ancora dice incidentalmente e secondariamente ne fa menzione, per fare conoscere onde propriamente nascono lo spavento e la compassione. Ma perché le tre prime cose sono in guisa

⁴ Lodovico Castelvetro, *Poetica d'Aristotele vulgarizzata e sposta*, texte établi par Werther Romani, Bari, Guiseppe Laterza et figli, Coll. « Scittori d'Italia », 1978-1979, 2 vol., p. 350: « Parce qu'Aristote annonce que, au dessus des trois éléments suivants, la péripétie, la reconnaissance et la passion, [les tragédies] en produisent deux autres, la peur et la compassion, qui sont le but de la tragédie, il revient sur ses propos plus longuement et en séparant davantage les éléments dont il a parlé et il n'en ajoute aucun autre. D'abord, il montre quel peut être le personnage qui, par la péripétie, peut produire la compassion et la peur, en le séparant de celui qui ne peut les créer, ou qui le peut mais sans la même intensité. Je me rapproche du sujet, quelle peut être la péripétie qui peut créer les passions évoquées plus haut, en la séparant de celle qui ne peut les créer, ou qui le peut mais sans la même intensité ; et au delà de ce point, ce qui peut être la cause de la péripétie induisant la plus grande peur et la compassion la plus forte. » ; (Passage correspondant chez Aristote : *Poétique*, op. cit., 1452b, 25-1453b, 13).

⁵ Aristote, *Poétique*, XI, 1452b.

⁶ *Id.*

*nel testo raviluppate insieme che non si possono seperare l'una dall'altra, l'abbiamo comprese sotto una particella sola.*⁷

L'intensité et la diversité dépendent des liens entre les différentes passions et surtout des conditions de leur naissance qui sont à l'origine d'un emboîtement de passions, certaines étant les causes d'autres qui en deviennent les conséquences. Saint Thomas détermine quatre passions principales, la joie, la tristesse, la crainte et l'espoir. Il montre, en se référant à la pensée aristotélicienne les modalités d'imbrication entre les différentes passions :

Les deux premières, la joie et la tristesse, sont dites principales parceque toutes les autres passions s'accomplissent et se terminent en elles, purement et simplement : elles sont l'aboutissement de toutes les passions, dit Aristote dans l'*Ethique*. Quant à la crainte et à l'espoir, elles sont passions principales parce qu'elles ont raison de complément non pas purement et simplement, mais seulement dans l'ordre du mouvement de l'appétit vers quelque chose ; car relativement au bien, le mouvement commence par l'amour, se poursuit dans le désir et s'achève dans l'espoir ; par rapport au mal, il commence dans la haine, se prolonge dans l'aversion et se termine dans la crainte.⁸

Pour Aristote, la joie et la tristesse sont les conséquences des passions. Mais dans la représentation des passions, les conséquences semblent plus manifestes que les passions qui en sont l'origine. Si la joie et la tristesse sont l'aboutissement des passions, la crainte et l'envie chez Aristote ne semblent pas occuper la même position que chez saint Thomas, car si elles relèvent bien de « l'ordre du mouvement de l'appétit vers quelque chose », ces deux passions pourraient davantage être l'origine des autres passions ou peuvent leur être conjointement associés : l'amour peut être motivé par l'envie, se poursuivant en elle et aboutissant à la joie, ou alors se

⁷ Lodovico Castelvetro, Lodovico, *Poetica d'Aristotele vulgarizzata e sposta*, op.cit. , p. 350 : « Ensuite, il décrit quelles sont les passions douloureuses, à quels personnages elles doivent arriver et en dernier lieu, quelle reconnaissance est la plus louable. En effet, il y a cinq éléments essentiels dont parle Aristote, sans prendre en compte aucun autre dont il parle encore incidemment et ceux dont il fait mention en second lieu, pour nous faire connaître d'où naissent par essence la peur et la compassion. Mais comme les trois premières choses sont d'une certaine manière entremêlées dans le texte de telle sorte que l'on ne peut les séparer les unes des autres, nous les avons placées dans un seul chapitre (...). » ; (Passage correspondant chez Aristote : *Poétique*, op. cit., 1452b, 25-1453b, 13).

⁸ Thomas d'Aquin, *Somme Théologique*, Paris, Les Editions du Cerf, 1984, Tome I-II, 25,4.

poursuivant dans la crainte et aboutissant à la tristesse, ce qui est le cas dans les tragédies. Ce lien à la fois éthique et poétique des passions entre elles et de la passion à l'action des personnages peut expliquer la diversité des schémas passionnels qui varient d'une pièce à l'autre.

CHAPITRE I :
TPOLOGIE ET DEFINITION DES PASSIONS
SELON LES PERSONNAGES

Nous utiliserons des tableaux pour représenter, de manière schématique et synthétique le jeu des différentes passions entre les personnages d'une même tragédie. Ainsi, aux passions de certains s'opposeront les passions d'autres, créant des conflits essentiels à l'action tragique, puisque l'évolution de la pièce dépend des heurts passionnels.

Dans chacune des tragédies, l'analyse des conflits passionnels permet de mettre en évidence les passions principales qui guident l'action, orientent les péripéties et le dénouement. Mais les situations et des événements extérieurs, sont les conditions de la mise en place des passions qui deviennent le moteur de l'action : les *habitus* propres aux passions réunis, les passions se développant, les interactions provoquent « l'événement pathétique⁹ » dont parle Aristote. Cet événement pathétique qui contribue au pathétique interne de la tragédie, provoque le pathétique externe au niveau de la réception. En effet, la pitié ressentie par les personnages s'étend, selon le principe de catharsis, au spectateur ou au lecteur.

Nous distinguerons ainsi deux catégories de personnages, la première que nous nommerons P α et la seconde P β , pour plus de commodités. Chaque catégorie comprend plusieurs personnages auxquels correspondent des passions dominantes : chaque personnage appartenant à une catégorie s'oppose ainsi par la passion qu'il subit à un personnage de l'autre catégorie. Certains personnages s'opposent donc par leurs passions à d'autres personnages dont les passions constituent des obstacles aux desseins des premiers. Par exemple, chez La Taille, dans *Saül Le Furieux*, les deux passions dominantes sont le désir du pouvoir et la folie : ces deux passions s'opposent à deux autres passions, la vengeance suscitée par la fureur divine face aux actes de Saül et la crainte de Jonathe qui tente de s'opposer à son père en proie au délire passionnel. Par ailleurs, au désir de vengeance de la divinité qui veut châtier le héros, s'oppose le chœur des hébreux submergé de douleur qui tente d'apaiser la divinité.

⁹ Voir Aristote, *La Poétique*, Texte établi et traduit par R. Dupont-Roc et J. Lallo, Paris, Seuil, 1980, 1452b, XI

TRAGEDIES DE LA TAILLE

Saül le furieux, La Taille

PERSONNAGES α	PASSIONS	DESSEINS des $P\alpha$	V E R S U S	OBSTACLES aux DESSEINS des $P\alpha$	PASSIONS	PERSONNAGE S β
Saül	Désir (tyrannie et jalousie)	Avoir l'exclusi- té de l'estime du peuple hébreu et du pouvoir		Châtier Saül	Fureur (Vengeance)	La Divinité
Saül	Colère non consciente (Folie)	Tuer ses fils (notam- ment Jonathe)		Empêcher le massacre par Saül	Crainte	Jonathe
La Divinité	Colère	Châtier Saül		Apaiser la Divinité	Pitié	Le Chœur des Hébreux

La famine ou les Gabéonites, La Taille

PERSONNAGES α	PASSIONS	DESSEINS des $P\alpha$	V E R S U S	OBSTACLES aux DESSEINS des $P\alpha$	PASSIONS	PERSONNAGES β
Rezefe	Désir de protection maternel (Amour)	Cacher ses enfants		Sacrifier la descendance de Saül	Vengeance	Le Roi des Gabéonites via David
David	Impudence	Protéger son peuple		Deuil et pleurs de Rezefe	Pitié	Rezefe
Divinité chrétienne	Fureur	Punir le peuple juif		Obtenir le pardon de Dieu	Pitié	David

TRAGEDIES DE GARNIER

Les Juifves, Garnier

PERSONNAGES α	PASSIONS	DESSEINS des Pa	V E R S U S	OBSTACLES aux DESSEINS des Pa	PASSIONS	PERSONNAGES β
Nabuchodonosor	Colère	Châtier Sédécie		Sauver Sédécie	Pitié	Amital
Sédécie	Amour (idolâtrie)	Vouer un culte à des idoles pour se conformer à la vie babylonienne		Punir Sédécie et en faire un exemple	Colère	La Divinité chrétienne (\neq païenne)
Divinité chrétienne	Colère	Châtier le peuple juif		Obtenir le pardon divin	Pitié	Chœur des juifves

Marc Antoine, Garnier

PERSONNAGES α	PASSIONS	DESSEINS des Pa	V E R S U S	OBSTACLES aux DESSEINS des Pa	PASSIONS	PERSONNAGES β
Marc Antoine	Amour	Etre aimé par Cléopâtre Ex : v.75 à 85		Empêcher Marc Antoine de rejoindre Cléopâtre	Colère	Sœur de César
Cléopâtre	Amour	Attirer sur elle l'attention de Marc Antoine en se faisant passer pour morte		Suicide croyant à la mort de Cléopâtre	Amour	Marc Antoine
César et Agrippe	Vaincre Marc Antoine et s'approprier les richesses de Cléopâtre	Envie (Avarice Cupidité) Ex : v.1705 à 1710		Empêcher César de les soumettre	Colère	Marc Antoine Cléopâtre

Hippolyte, Garnier

PERSONNAGES α	PASSIONS	DESSEINS des $P\alpha$	V E R S U S	OBSTACLES aux DESSEINS des $P\alpha$	PASSIONS	PERSONNAGES β
Phèdre	Amour	Séduire Hippolyte		Refus de l'amour de Phèdre et son exclusion de la société féminine	Haine	Hippolyte
Phèdre	Amour conjugal	Garder son époux auprès d'elle		Perpétuer la malédiction sur Elios et descendance (Minos)	Haine	Déesse Aphrodite
Hippolyte	Mépris	Fuir		Châtier Hippolyte	Colère	Neptune
Thésée	Désir (aventure, plaisir) Ex : v. 432	Aider Pirithois à enlever Proserpine		Elle se venge en quelque sorte de son abandon en se laissant aller à sa passion Ex : v.515 et 599 à 602	Colère	Phèdre
Thésée	Colère	Punir Phèdre		Réparer sa faute	Pitié	Phèdre
Phèdre/ Nourrice	Colère et impudence	Accuser Hippolyte d'inceste		Suscitent le remords des deux personnages qui se suicident	Vengeance	Destin/ Fatalité

La Troade, Garnier

PERSONNAGES α	PASSIONS	DESSEINS des $P\alpha$		OBSTACLES aux DESSEINS des $P\alpha$	PASSIONS	PERSONNAGES β
Pyrrhe	Vengeance	Sacrifier les enfants d'Hécube		Protéger ses enfants	Pitié	Hécube
Pyrrhe	Colère	Contrer Agamemnon et sacrifier Polyxène		Empêcher que le sang coule de nouveau (surtout d'un innocent)	Colère	Agamemnon et l'humanité
Ulysse	Pitié patriotique	Convaincre Andromache de donner ses fils	V E R S U S	Protéger ses enfants	Pitié maternelle Douleur Ex : v.80	Andromache
Polymestor	Envie	Assassiner Polydore pour avoir ses richesses Ex : v. 2611 et 2612		Aidée des Troyens exterminé les enfants de Polynestor et lui crève les yeux	Vengeance	Hécube
Hécube	Colère	Aidée des Troyens exterminé les enfants de Polynestor et lui crève les yeux		Veut se venger de l'assassinat de ses fils en tuant Hécube Ex : v. 2525	Colère (Rage)	Polynestor

Cornélie, Garnier

PERSONNAGES α	PASSIONS	DESSEINS des $P\alpha$		OBSTACLES aux DESSEINS des $P\alpha$	PASSIONS	PERSONNAGES β
Jule César	Envie	Accroître son empire et sa domination	V E R S U S	Combattre César et empêcher la soumission de leur peuple	Fureur guerrière	Pompé Scipion
				Préconiser la prudence	Calme	Antoine
				Fuir la tyrannie de César Ex : v.1200 et sq.	Colère	Décime Brute Cassie
Les dieux	Colère divine	Perpétuer une malédiction qui suit Cornélie Ex : v. 280 à 285, 240, 158 à 165, 1 à 22		La lamentation appelle la pitié et une punition moins rigoureuse	Pitié	Cornélie

Antigone ou la piété, Garnier

Antigone ou la piété, Camille						
PERSONNAGES α	PASSIONS	DESSEINS des $P\alpha$	V E R S U S	OBSTACLES aux DESSEINS des $P\alpha$	PASSIONS	PERSONNAGES β
Edipe	Crainte	Suicide		Empêcher le suicide d'Edipe	Pitié	Antigone
Polynice / Étéocle	Haine	Guerre pour l'héritage Ex : v. 850		Trouver un compromis pour éviter la guerre	Désir (réconcilier ses fils)	Jocaste
Créon	Colère	Punir Antigone qui a voulu inhumer ses frères		Dévier la punition de Créon, la lever	Amour	Hémon
				Punir Créon en lui ôtant son fils, à quoi meurt Eurydice (son épouse) de douleur Ex : v.2685 et 2734	Colère	Divinité (Dieux immortels)

Porcie, Garnier

PERSONNAGES α	PASSIONS	DESSEINS des $P\alpha$		OBSTACLES aux DESSEINS des $P\alpha$	PASSIONS	PERSONNAGES β
Octave	colère	Vaincre Brute (le mettre à mort) Ex : v.790	V E R S U S	Empêcher une soumission à César (Octave)	Colère	Brute
				Apaiser la colère du tyran	Calme	Aree (post mortem)
				Lutter contre Octave	Colère	Brute
Les dieux Ex : v.250	Colère divine	Châtier les Egyptiens Ex : v.135 à 150		Empêcher une vengeance divine déploration pour attirer la compassion	Pitié	Porcie

TRAGEDIES DE MONTCHRESTIEN

La Reine d'Ecosse, Montchrestien

PERSONNAGES α	PASSIONS	DESSEINS des $P\alpha$		OBSTACLES aux DESSEINS des $P\alpha$	PASSIONS	PERSONNAGES β
Reine d'Angleterre	Colère	Procéder à l'exécution de la Reine d'Ecosse pour répondre à l'outrage (après avoir été abritée, elle tente de s'en prendre à sa protectrice)	V E R S U S	Admet ses crimes et souhaite le pardon de Dieu et partant de la Reine d'Angleterre Ex : p.101	Pitié Ex : v.1015- 1018 ; 1019-1030	Reine d'Ecosse et Chœur de la Reine
Conseiller de la Reine d'Angleterre et Chœur de la Reine d'Angleterre	Colère (désir de vengeance) Ex : v. 159-162 ; v. 497-506	Punir la Reine d'Ecosse Punir la Reine d'Ecosse		Ne pas venger le sang par le sang Ex : v. 167 et 168	Calme	Reine d'Angleterre

David, Montchrestien

PERSONNAGE S α	PASSIONS	DESSEIN S des P α		OBSTACLES aux DESSEINS des P α	PASSIONS	PERSONNAGES β
David	Amour (adultère désir pervers)	Tuer Urie Epouser Bethsabée	V E R S U S	Pressent une trahison et essaie de s'échapper	<u>Amour</u> pour sa femme / jalousie <u>Colère</u> contre son roi	Urie
				Rétablir un ordre moral et prévenir le roi des conséquences de ses actes	Désir de droiture	Nathan
Bethsabée	Amour pour Urie, son mari	Obtenir un jour son pardon v. 1015 et 1016		Mort d'Urie	Colère divine v. 1068	Dieu

Aman, Montchrestien

PERSONNAGES α	PASSIONS	DESSEINS des $P\alpha$		OBSTACLES aux DESSEINS des $P\alpha$	PASSIONS	PERSONNAGES β
Aman Adjuvant du roi Assuérus	Colère Vengeance v. 186-188	Se venger de Mardochée		Dénoncer sa perfidie v. 1541-1556	Amour pour le roi	Esther femme d'Assuérus
Aman	Mépris Provoquer la colère de Dieu v. 526-529	Montrer que le Dieu d'Israël est faux	V E R S U S	Aman démasqué par ironie du sort et ironie tragique v. 1674-1676	Colère Vengeance	Dieu d'Israël
				Punir Aman par pendaison v. 1583-1590	Colère	Assuérus
Dieu d'Israël	Colère Vengeance divine v. 895-898	Punition divine (Allusion à une offense ancestrale : v. 654-659)		Apaiser la colère de Dieu et obtenir le pardon pour leurs péchés v. 613-622	Crainte	Mardochée Sara Rachel et le Chœur v. 1085-1090

La carthaginoise, Montchrestien

PERSONNAGES α	PASSIONS	DESSEINS des $P\alpha$		OBSTACLES aux DESSEINS des $P\alpha$	PASSIONS	PERSONNAGES β
Massinisse	Amour	Obéir aux vœux de Sophonisbe	V E R S U S	Refuser la mort de Sophonisbe. V. 1325 et 1327	Désir de pouvoir : Soumission de Massinisse et Sophonisbe	Scipion
Sophonisbe	crainte	Demande de suicide v. 627-642				

Les Lacènes, Montchrestien

PERSONNAGES α	PASSIONS	DESSEINS des $P\alpha$		OBSTACLES aux DESSEINS des $P\alpha$	PASSIONS	PERSONNAGES β
Roy d'Athènes	Désir de pouvoir v. 554 et 555	Soumettre Sparte	V E R S U S	Vaincre ce « roy » voluptueux v. 152-183	Colère (guerrière) v. 230-241	Cléomène roi de Sparte et son conseiller Panthée
Destin / dieux	Colère v. 1226-1228	Vengeance ancestrale Venger les fautes des pères v. 700-703		Apaiser le courroux par la déploration v. 690-713	Pitié et Crainte	Cratesiclea et Chœur de Sparte

Hector, Montchrestien

PERSONNAGES α	PASSIONS	DESSEINS des $P\alpha$		OBSTACLES aux DESSEINS des $P\alpha$	PASSIONS	PERSONNAGES β
Hector	Désir de gloire	Faire la guerre aux Grecs et démontrer la nécessité de sa présence au milieu de ses troupes v. 383-428	V E R S U S	Protéger Hector et le convaincre Hector qu'un danger le guette v. 341-382	Amour et Crainte	Andromaque
Divinité	Colère	La ruine de Troie (tirade de Cassandre, v. 1-60)		Mettre en garde contre l'excès de gloire v. 897-940	Crainte	Le Chœur

CHAPITRE II :
LES PASSIONS DANS LA STRUCTURE INTERNE DU
TEXTE TRAGIQUE

Le second chapitre a pour objectif l'étude de la structure interne du texte tragique élaborée en fonction du choix des passions mises en scène : nous analyserons les rapports entre, d'un côté personnages, nœud, péripéties, unités d'actions et de temps et d'un autre côté passions. La structure interne en elle-même est constituée des données que crée ou auxquelles se réfère l'auteur dramatique au commencement de l'élaboration mentale de sa pièce. Le dramaturge s'interroge également sur les problèmes d'agencement ou de choix auxquels il sera confronté pour produire son texte. Il existe ainsi un certain nombre d'éléments caractéristiques auxquels le dramaturge fera appel et que nous retrouvons dans *la dramaturgie classique*, il s'agit des personnages, de l'exposition, du nœud, des péripéties, de l'unité d'action et de temps. Ces éléments seront sélectionnés pour guider notre travail et seront également empruntés dans le sens que leur donne l'étude de Scherer pour expliquer la structure interne d'une pièce tragique à la Renaissance.

La structure interne représente donc bien le fond d'une pièce et regroupe les éléments qui donnent essentiellement sens à la pièce achevée. Nous découvrirons comment ces éléments sont influencés et modelés par les passions que le dramaturge aura choisi de faire évoluer dans leur représentation. En règle générale, il convient que ce soit le choix de la structure interne qui permette de régir les passions représentées mais nous verrons que la structure est organisée par le réseau des passions mises en scène et que cette structure est établie en fonction du choix des passions lors d'une première étape de réflexion chez le dramaturge qui puise dans l'*inventio*, que nous verrons dans la seconde partie du travail.

Nous avons choisi d'étudier les éléments de la structure interne du texte tragique de la Renaissance en fonction des concepts théorisés à l'époque classique et dont fait mention l'ouvrage de Scherer. Seulement, l'époque classique s'étant inspirée des anciens, c'est-à-dire des modèles des siècles précédents, nous n'oublierons pas que la

Renaissance est aussi passée par cette étape de l'imitation et que certaines règles relevant de la structure interne du texte théâtral à l'époque classique peuvent avoir été les mêmes à la Renaissance. Par conséquent, Scherer nous fournira les jalons essentiels à notre analyse qui pourra prendre également comme support les premières théorisations sur le théâtre comme notamment *la Poétique* d'Aristote¹⁰.

Passions et personnages

Dans la *Poétique*, Aristote explique la façon dont doit être composée l'histoire tragique :

Pour être belle, il faut donc que l'histoire soit simple, plutôt que double comme disent certains, que le retournement de fortune se fasse non pas du malheur vers le bonheur, mais au contraire, du bonheur vers le malheur, et qu'il soit provoqué non par la méchanceté mais par une erreur grave du personnage qui, où bien possédera les qualités qu'on a dites, ou bien sera bon plutôt que mauvais.¹¹

A la suite de ce passage d'Aristote Castelvetro élabore une théorie de l'action qui permet de donner un rôle essentiel aux passions, incarnées dans des personnages. Les passions des personnages régissent toute la tragédie, elles orientent la construction de la pièce et produisent à leur tour des passions :

*Percioché nella tragedia sono di tre maniere di persone : di quelle che operano, di quelle che patiscono, e di quelle che operano e insieme patiscono. (...) E perché dall'operazione o dalla passione di ciascuna di queste persone si riconosce la tristizia, o la tristizia minore, secondo che l'operazione o la passione è informata da cagione più o meno ragionevole, ci conviene ragionare non pure dell'operazione e della passione delle predette persone, ma ancora della cagione perché operano o patiscono.*¹²

¹⁰ Ouvrage de référence : Aristote, *Poétique*, Introduction, traduction nouvelle et annotation de Michel Magnien, Paris, Librairie Générale Française, Le Livre de Poche, 1990 ; ouvrage consulté : Aristote, *La Poétique*, Texte établi et traduit par R. Dupont-Roc et J. Lallo, Paris, Seuil, 1980.

¹¹ Aristote, *La Poétique*, 1453b.

¹² Lodovico Castelvetro, *Poetica d'Aristotele vulgarizzata e sposta*, op. cit., p. 298 : « Parce qu'il y a trois sortes de personnages : ceux qui agissent, ceux qui souffrent et ceux qui à la fois agissent et souffrent. (...) Et parce que, de l'action ou de la passion douloureuse de chacun de ces personnages est produit la tristesse, une tristesse plus ou moins grande selon que l'action ou la passion douloureuse provient d'une cause plus ou moins raisonnable, il convient de réfléchir non seulement à l'action ou à la passion douloureuse des personnages

Ainsi, dans *David* de Montchrestien, la passion amoureuse du héros éponyme oriente toute l'action de la tragédie : Urie subit cette passion, que nous appellerons active qui déclenche chez lui la naissance de passions « passives », la crainte et la douleur, puis l'adultère de David le mènera à la mort.

La dramaturgie des passions dans les textes de notre corpus est influencée par la théorisation de l'italien qui définit ainsi la tragédie à partir de données relevées chez Aristote en montrant que l'ensemble de ce jeu de passions a pour fin ultime les passions de joie ou de tristesse :

*La tragedia adunque ha, come dicemmo, il fine lieto o tristo ; e percioché quando l'ha lieto conviene che la persona reale cada in pericolo grande, genera spavento e compassione con la letizia ancora, la quale per lo pericolo mescolato non è senza tristizia, come si dirà poi, avegna che generi maggiormente simili passioni con la tristizia finale.*¹³

L'ensemble de l'action est défini comme un renversement de passions. Ainsi, si la tragédie commence dans la joie, il semblerait que même si par la suite sont engendrées les mêmes passions que si elle avait débuté dans la tristesse, le changement d'état et de climat donnerait naissance à des passions plus intenses : les péripéties nécessaires au changement d'état et de climat en seraient responsables. Il en résulte que péripéties et passions sont inséparables dans la dramaturgie des passions, l'une dépendant de l'autre ; la première produisant la seconde en utilisant comme moyen d'expression les personnages. Mais Aristote accorde surtout sur le plan de l'action un rôle particulier à la passion à travers l'événement pathétique.

précités, mais aussi à la raison pour laquelle ils agissent ou souffrent. » ; (Passage correspondant chez Aristote : *Poétique*, op. cit., 1452a).

¹³ Lodovico Castelvetro, *Poetica d'Aristotele vulgarizzata e sposta*, op.cit., p. 298-299 : « La tragédie a donc, comme nous l'avons dit, un point de départ triste ou heureux ; et par conséquent, quand il est heureux, il convient que le personnage principal tombe dans un grand danger, que la tragédie produise la peur et la compassion avec aussi de la joie, laquelle mêlée au danger n'est pas dénuée de tristesse ; de surcroît, comme nous le verrons plus tard, il arrive en grande partie qu'elle produise les mêmes passions que celle dont la fin est triste. » ; (Passage correspondant chez Aristote : *Poétique*, op. cit., 1452a).

L'événement pathétique

(...) quant à l'événement pathétique, c'est une action qui provoque destruction ou douleur, comme les agonies présentées sur la scène, les douleurs très vives, les blessures et toutes les choses du même genre.¹⁴

Les passions peuvent être classées selon deux catégories : les passions « actives », celles qui provoquent un événement pathétique, et les passions « passives », qui sont des passions subies par certains personnages et qui le plus souvent naissent d'un événement pathétique:

Parmi les événements, voyons donc lesquels provoquent l'effroi, lesquels appellent la pitié. (...) Une haine réciproque ne suscitera (...) aucun sentiment de pitié, sauf au moment où surviendra l'événement pathétique lui-même (...).¹⁵

L'événement pathétique est une passion « aboutie », puisqu'il est défini par Aristote comme « par exemple l'assassinat, l'intention d'assassiner ou toute autre action de ce genre entreprise par un frère contre son frère, par un fils contre son père, par une mère contre son fils ou par un fils contre sa mère¹⁶ (...) ». La tragédie est donc le lieu d'un jeu des passions, d'un engendrement de passions et non celui de l'évolution d'une seule passion qui n'aboutit pas. Les passions se heurtent, d'où surviennent les événements pathétiques.

Castelvetro reprend cette analyse, affirmant que la passion est corruptrice, elle est « *azione coruttiva o dolorosa*¹⁷ ». Il ajoute :

¹⁴ Aristote, *Poétique*, op. cit., chap. XI, 1452 b.

¹⁵ *Ibid.*, XIV, 1453b.

¹⁶ *Id.*

¹⁷ Lodovico Castelvetro, *Poetica d'Aristotele vulgarizzata e sposta*, op.cit., p. 336: « ...action qui corrompt ou qui fait souffrir... » ; (Passage commenté chez Aristote : *Poétique*, op. cit., 1452b, 9-13).

*Pon mente che la diffinizione poteva essere più piena se avesse detto « passione coruttiva o dolorosa che fosse avvenuta o fosse in su l'avenire ».*¹⁸

A partir de là, la passion-douleur notamment varie :

*Percioché o la persona tragica, della quale abbiamo parlato di sopra, sente dolore e sdegno per cosa orribile commessa da sé medesima, o la persona tragica sente dolore e sdegno per cosa orribile commessa da altri, o la persona tragica sente dolore e sdegno per cosa non orribile commessa da sé medesima, o la persona tragica sente dolore e sdegno per cosa orribile non commessa, ma vicina a commettersi, da sé medesima.*¹⁹

Ainsi, certaines passions créent des péripéties, alors que d'autres les freinent comme dans *Les Juifves*, où l'action se déroule de façon synchronique avec deux péripéties alors que dans *Antigone* notamment, l'événement pathétique est privilégié et multiplié par une série de situations particulières qui mettent les personnages dans une confrontation permanente. Les modalités d'expression des passions sont différentes mais convergent vers le même objectif : celui d'accroître le pathétique ; dans le cas des *Juifves*, le ralentissement de l'action provoque une augmentation de la tension dans la tragédie, et dans le cas d'*Antigone* la multiplication de situations qui provoquent des heurts de passions. La succession de passions, liée à l'avancée de l'action tragique, permet de construire l'enchaînement dramatique :

*Ora è da sapere che la cagione genera l'operazione, e l'operazione genera la passione, la quale passione può divenire cagione d'un'altra operazione che generi un'altra passione, in guisa che in una favola possono essere più cagioni e più passioni che si seguitino l'una l'altra : (...).*²⁰

¹⁸ *Id.* : « Gardons à l'esprit que la définition pourrait être plus complète si elle était appréhendée comme « action corruptrice ou douloureuse qui s'est produite par le passé ou qui se produira dans l'avenir. »

¹⁹ *Id.* : « Cependant, soit le personnage tragique, dont nous avons parlé plus haut, ressent de la douleur ou du dégoût pour une action horrible commise par lui-même, soit le personnage tragique ressent de la douleur ou du dégoût pour une action horrible commise par autrui, soit le personnage tragique ressent de la douleur ou du dégoût pour une action commise par lui-même qui n'est pas horrible, soit le personnage tragique ressent de la douleur ou du dégoût pour une action horrible qui n'a pas encore été commise mais qu'il est sur le point de commettre. »

²⁰ Lodovico Castelvetro, *Poetica d'Aristotele vulgarizzata e sposta*, op. cit., p. 301, nous traduisons : « Il faut savoir que la cause crée l'action et que l'action crée la passion, qui à son tour peut devenir cause d'une autre action qui produit une nouvelle passion; de sorte que, dans un récit, de nombreuses causes et de nombreuses passions peuvent se succéder les unes aux autres. » ; (Passage correspondant chez Aristote : *Poétique*, op. cit., 1452a).

L'intérêt tragique semble centré sur les protagonistes, mais le sort de ces derniers dépend également des décisions des deutéragonistes : ils fonctionnent sur un mode de réciprocité.

A - LES PERSONNAGES : ROLES COLLECTIFS, ROLES INDIVIDUELS

Les personnages dans les tragédies qui constituent notre corpus, sont choisis principalement pour les passions qu'ils vont représenter. A la Renaissance, le personnage joue un rôle essentiel par la passion qui le définit :

Par une sorte de « *felix culpa* », le théâtre classique français, trahissant le précepte d'Aristote (qui n'était plus qu'une sorte de paravent commode et solennel), a abandonné la subordination des caractères et des « *mœurs* » à l'action, « *âme de la tragédie* » ; tout se passe comme si l'action était devenue non plus une fin mais un moyen ; et la nervure, l'axe de l'action tragique, consiste en la mise à nu, la mise à mort d'êtres torturés, la damnation (ou éventuellement le salut) d'âmes consumées.²¹

Ainsi, l'on se rend compte de l'importance du choix des personnages dans la construction dramatique, du choix de leurs caractères à l'inverse du principe d'Aristote²² :

Bien loin d'imiter des caractères grâce à des personnages en action, les auteurs conçoivent au contraire les caractères à travers les actions.²³

(...) sans action, il ne saurait y avoir de tragédie, alors qu'il peut y en avoir sans caractères.²⁴

²¹ Françoise Charpentier, *Pour une lecture de la tragédie humaniste (Jodelle, Garnier, Montchrestien)*, Saint-Etienne, Publications de l'Université de Saint-Etienne, 1979, p. 36.

²² Voir Françoise Charpentier, *Pour une lecture de la tragédie humaniste (Jodelle, Garnier, Montchrestien)*, op. cit., p. 39.

²³ Aristote, *Poétique*, 1450 a, ch. VI.

²⁴ *Ibid.*, 1450a, XIV.

La tragédie de la Renaissance se construit autour de passions-actions qui, mises en scène à travers les personnages, provoqueront à leur tour des passions douloureuses. Il est certain que le choix des personnages est aussi lié à des figures mythiques ou des légendes réutilisées, mais le choix de telle ou telle figure tragique est conditionné et déterminé par les passions qui vont traverser la pièce et créer les liens entre le personnage et le spectateur ou plutôt faire le pont entre ces deux pôles essentiels à l'élaboration du sens théâtral et nécessaires au fondement d'une pièce de théâtre qui a une origine et une fin.

Les personnages de nos tragédies sont d'abord présentés en liste au début de chaque pièce. La liste des personnages témoigne d'un souci de classification par ordre d'entrée ou d'apparition, ou par hiérarchie, c'est-à-dire que les personnages sont présentés en fonction de leur rang social. Il semble donc que l'organisation des listes de personnages soit neutre et obéit à des raisons techniques et pratiques. Nous ne pourrions distinguer les influences des passions que par l'étude du texte lui-même. Nous noterons que toutes les tragédies du corpus commencent par une liste de personnages ou entreparleurs qui suit l'ordre d'apparition de ces derniers dans la tragédie, hormis l'*Hector* de Montchrestien où les personnages sont présentés selon la hiérarchie sociale. Mais là encore, cette particularité est présente dans l'édition de 1604 alors que dans celle de 1601, la liste suit un ordre d'apparition. Nous avons constaté que toutes les listes manquent dans l'édition de 1604 sauf pour *Hector* et donc nous avons été obligée de nous reporter à celles de l'édition de 1601.

1 Répartition significative des passions entre les protagonistes et les deutéragonistes

Dans cette partie nous mettrons en évidence les différentes passions représentées par les personnages pour ensuite tracer les

correspondances existant entre les passions « violentes » et les protagonistes, puis les passions moins violentes et les deutéragonistes. Ainsi, il est plus aisé de comprendre le fonctionnement différent mais complémentaire des rôles collectifs et des rôles individuels. D'abord, la répartition des passions entre les personnages dépend également des caractères de ces personnages au sens où l'entend Aristote dans la *Rhétorique* : ainsi certaines passions et leur intensité dépendent de l'âge des personnages. Les différents âges sont la jeunesse, la maturité et la vieillesse²⁵ : en fonction de ces prédispositions, les passions et donc l'action des personnages varient :

Les jeunes gens sont par caractère enclins aux désirs et portés à faire ce qu'ils désirent. (...) Ils sont changeants et prompts au dégoût relativement à leurs désirs, et autant ces désirs sont véhéments, autant ils sont de courte durée ; car leurs volitions sont vives, mais sans force, comme le soif et la faim des malades.- Ils sont bouillants, emportés, enclins à suivre leur impulsion. Ils sont dominés par leur ardeur ; leur ambition ne leur permet pas de supporter le dédain, et ils s'indignent, s'ils croient subir une injustice.- Ils aiment les honneurs, mais plus encore la victoire ; car la jeunesse désire la supériorité, et la victoire est une supériorité. Ils ont ces deux ambitions plutôt que l'amour de l'argent ; ils aiment fort peu l'argent, parce qu'ils n'ont pas encore éprouvé le besoin, comme le porte l'apophtegme de Pittacus à l'adresse d'Amphiaraus.²⁶

L'impétuosité d'Hector, mais aussi celle de Cléomène dans *Les Lacènes*, la cupidité de David et celle d'Aman également justifient bien chez Montchrestien cette définition de la jeunesse et ses passions que nous approfondirons dans les chapitres suivants. En ce qui concerne les vieillards :

[...] ils ont mauvais caractère ; car avoir mauvais caractère consiste à tout prendre au pire. En outre, ils soupçonnent partout le mal à cause de leur défiance, et ils sont défiants à cause de leur expérience.- Ils n'aiment ni ne haïssent avec violence pour ces raisons ; mais selon le précepte de Bias, ils aiment comme s'ils devaient haïr, et haïssent comme s'ils devaient aimer. Ils sont d'esprit mesquin, parce qu'ils ont été humiliés par la vie ; ils ne désirent rien de grand ni d'extraordinaire ; mais bornent leurs désirs aux nécessités de la vie. Ils sont parcimonieux ; [...]. Ils sont craintifs et enclins à s'effrayer d'avance ; [...]. Ils aiment la vie, et davantage au soir de la vie, parce que le désir a pour objet ce qui est absent, et c'est ce qui nous fait défaut que nous avons le plus vif désir.- Ils sont égoïstes, plus qu'il ne

²⁵ Voir Aristote, *Rhétorique*, Texte établi et traduit par Médéric Dufour, Paris, Les Belles Lettres, Collection des Universités de France, 2002, II, 12, 1388b.

²⁶ Aristote, *Rhétorique*, II, 12, 1389a.

faut, c'est là encore bassesse de sentiments. Ils vivent pour leur intérêt, non pour le beau, [...]. La règle de leur vie est plutôt le calcul que le caractère ; le calcul relève de l'intérêt ; le caractère de la vertu. – S'ils commettent des injustices, c'est par malignité, non par démesure. »²⁷

Les comportements abusifs de Nabuchodonosor et de Créon pourraient se justifier par ces explications, de même que la résignation d'Agamemnon dans *La Troade*. Entre ces deux catégories se situe la maturité :

Les hommes d'âge mûr auront manifestement un caractère intermédiaire entre les précédents ; ils n'iront pas jusqu'aux excès des uns et des autres ; ils seront ni très assurés (ce qui est de la témérité), ni trop peureux, mais dans une juste moyenne, égale à distance de ces deux extrêmes, ni confiants ni défiant envers tous, mais jugeant plutôt selon la réalité, ne vivant de préférence ni selon le beau ni selon l'intérêt, mais selon l'un et l'autre, ni selon la prodigalité, mais selon la juste convenance. Il en est pareillement encore en ce qui concerne la passion et le désir.²⁸

À ces catégories générales concernant les âges, viennent s'ajouter d'autres catégories concernant les « conditions de fortune » : la noblesse de naissance, la richesse, le pouvoir et la chance²⁹. Ces secondes catégories peuvent modifier les individus selon la catégorie d'âge à laquelle ils appartiennent. Ainsi, les personnages ont des caractères assez différents dans une même catégorie d'âge, ce qui implique également une modification des passions et des comportements.

Ensuite rappelons que la représentation des passions dépend de ce que l'on veut montrer des passions ou de leur évolution et de leur coordination « logique », même si ce mot employé ici peut sembler paradoxal. La fureur entraîne un appel à la modération qui utilise les pleurs de la victime ou de l'entourage de celui qui est en fureur pour calmer cette même fureur ou pour tenter de la maîtriser. Le choix des protagonistes et deutéragonistes correspond donc à un ordre de représentation des passions lié à la dramaturgie. Cette dernière est comprise comme l'art de mettre en présence certaines passions à des

²⁷ *Ibid.*, II, 13, 1389b et 1390a.

²⁸ *Ibid.*, II, 14, 1390a et b.

²⁹ Voir Aristote, *Rhétorique.*, II, 15, 1390b, 16, 1391a et 17, 1391a

moments clés de la pièce afin d'obtenir les effets souhaités par le dramaturge. Ainsi, l'apparition d'un personnage secondaire qui souffre sollicite le spectateur afin de susciter chez lui le pathétique et la pitié :

Puisque l'imitation a pour objet non seulement une action menée jusqu'à sa fin, mais aussi des événements qui suscitent crainte et pitié.³⁰

Castelvetro reprend ces propos d'Aristote, mais rend chacune de ces passions plus autonome : en effet, selon les personnages et selon les situations, les passions suscitées varient et la peur et la compassion peuvent ne pas être produites en même temps :

*perciocché alcune passioni possono fare spavento senza compassione e alcune possono far compassione senza spavento, conciosa cosa che lo spavento entri per la passione altrui nel cuore nostro per la via dell' agevolezza di poterne avvenire una simile a noi, e la compassione entri per la passione altrui nel cuore nostro per la via della 'ndignità, non reputanto noi degno di cotale passione il paziente.*³¹

La complémentarité des personnages secondaires, deutéragonistes et des personnages principaux, ou protagonistes résulte du choix volontaire du dramaturge. Nous voyons deux influences principales à l'origine de cette dramaturgie, idée qui peut être démontrée par l'analyse de la façon dont s'effectue ce fonctionnement complémentaire des personnages. Dans toutes les tragédies qui constituent notre corpus, les personnages se distinguent par leurs passions. Cependant, certaines passions chez certains types de personnages sont récurrentes. Il semblerait alors qu'à un type de personnages corresponde un type de passion ; ainsi aux protagonistes et essentiellement aux héros correspondent les passions que nous

³⁰ Aristote, *Poétique*, IX, 1452 a.

³¹ Lodovico Castelvetro, *Poetica d'Aristotele vulgarizzata e sposta*, op.cit., p. 303 : « Cependant certaines passions peuvent créer la peur sans la compassion et certaines la compassion sans la peur, en sachant que la peur entre dans notre cœur par la passion d'Autrui en utilisant le chemin de la facilité de manière à devenir une passion qui nous ressemble et la compassion entre dans notre cœur par la passion d'Autrui en utilisant le chemin de l'indignité en n'oubliant pas que nous daignons devenir le patient d'une telle passion. » ; (Passage commenté chez Aristote ; *Poétique*, op. cit., 1452a).

nommerons « violentes » par les conséquences qu'elles entraînent et aux deutéragonistes correspondent les passions moins violentes dans leurs manifestations. Castelvetro nous permet de le comprendre puisque le protagoniste est celui qui agit et donc lui correspondent les passions les plus violentes comme il l'explique avec le cas de deux grands héros :

*Come Iefte opera sacrificando per voto temerario la figliuola, e la figliuola patisce essendo sacrificata ; Aiace opera e insieme patisce uccidendo se stesso.*³²

La passion de Jephté est action, elle agit sur sa fille qui meurt sacrifiée. Le cas est extrême ici, certaines passions-actions entraînent la douleur chez d'autres personnages, souvent les deutéragonistes, auxquels correspondent alors des passions douloureuses et passives, comme la douleur notamment, puisqu'ils subissent sans pouvoir vraiment agir sur les passions-actions des protagonistes.

Les héros subissent très fréquemment les passions regroupées sous le désir et le plaisir et les personnages secondaires celles qui sont des nuances de la douleur et de la crainte. Cette dualité est justifiée par le rapport de cause à effet qu'entretiennent entre elles certaines passions, ce qui n'exclut pas que le même personnage puisse ressentir deux passions qui n'appartiennent pas à la même catégorie. Ainsi, la colère appelle la crainte ou la douleur mais l'on peut ressentir à la fois de la colère et de la douleur : tout dépend des *habitus* dans lesquels l'on se trouve, c'est-à-dire des dispositions qui feront éprouver la colère ou la douleur ou l'amour ou la terreur. L'*habitus* constitue les causes qui pousseront vers telle ou telle passion, à l'égard de telle ou telle personne, et cela dans des conditions précises :

(...) pour la colère, par exemple, en quel *habitus* y est-on porté ; contre quelles personnes se met-on habituellement en colère et à quels sujets.³³

³² *Ibid.*, p. 298 : « Ainsi, Jephté agit en sacrifiant sa fille par un vœu inconsidéré, et sa fille subit en étant sacrifiée ; Ajax agit et subit en même temps en se suicidant. »

³³ Aristote, *Rhétorique.*, II, 1, 1378a.

Ces facteurs déterminent alors la violence des passions chez les protagonistes et l'abattement que provoquent d'autres passions chez les deutéragonistes sachant que les seconds subissent souvent les passions des premiers. Dans les textes de notre corpus nous pouvons vérifier la dualité et la complémentarité que met en évidence une dramaturgie des passions de la façon suivante : prenons d'abord l'exemple le plus évident qui est celui des *Juifves* de Robert Garnier. Les protagonistes sont essentiellement Nabuchodonosor et Sédécie : en ce qui concerne le roi, il subit la colère qui l'amène à la vengeance et qui se double du plaisir que l'on prend au mal. La scène 1 de l'acte II laisse entrevoir les débuts de la colère du tyran puis lors de son entrevue avec Amital à la fin de l'acte III, il ment en faisant une promesse fallacieuse de pardonner à Sédécie puisque ses paroles sont proférées à double sens :

Je les affanchiroy du joug de servitude,
Et de tous les malheurs qui chetivent un Roy
Sous la main de Celuy qui luy donne la loy.³⁴

Nous adhérons ainsi à l'analyse de Jean-Dominique Beaudin qui montre que Nabuchodonosor n'a jamais envisagé de laisser vivre Sédécie et sa descendance. Il goûte à la vengeance et sa fureur s'accroît tout au long de la pièce jusqu'à ce qu'elle soit couronnée par l'acte extrême de donner la mort. Quant à Sédécie, ses seules apparitions aux scènes 1 et 2 de l'acte III nous montrent combien il finit par succomber à une des nuances du désir, la colère. Après une discussion avec Sarree à la scène 1 où règne un climat de repentir et de regret, puis un début de dialogue avec Nabuchodonosor où Sédécie reconnaît ses torts, il finit par s'abandonner à la colère face à l'obstination du tyran qui lui reproche ses actes. Il y a même une véritable rivalité entre les deux personnages sachant que cette passion est le désir à propos d'un choix. Sédécie pourrait reconnaître ses torts

³⁴ Robert Garnier, *les Juifves*, in Robert Garnier, *Les Juifves, Hippolyte*, Texte établi et présenté par Raymond Lebègue, Paris, Les Belles Lettres, 2000, v. 1200 à 1202.

sans se révolter, jusqu'au bout, mais un germe de fureur trouve ici son moyen d'expansion d'autant plus que le rang du personnage le place dans une situation d'égalité face à Nabuchodonosor et son orgueil ne peut supporter de se soumettre sans réaction violente :

Sus donc cruel Tyran, assouvi ton courage,
Enyvre toi de sang, rempli toy de carnage (...) ³⁵

Puis :

Je ne te crains, bourreau, carnacier, massacreur,
Je ne redoute plus ny toy ny ta fureur. ³⁶

La confrontation de ces deux personnages, partant leurs passions, provoque un « événement pathétique » selon Aristote puisque leurs passions sont actives.

A l'inverse, chez les personnages secondaires, les passions dominantes sont celles qui se regroupent sous la crainte et la douleur, et là les passions peuvent être qualifiées de « passives », car le personnage subit sa passion jusqu'à la fin de la tragédie sans pouvoir la faire évoluer autrement, comme si elle était influencée par le destin, même si à la Renaissance il s'agit davantage d'une Providence divine qu'une conception antique de la fatalité ainsi que nous le verrons dans les chapitres suivants. La souffrance, l'affliction, le chagrin, la peur et l'angoisse sont caractéristiques des deutéragonistes comme la Royne, Amital, le Prevost de l'hostel et le chœur, qui, nous le verrons par la suite, constitue à part entière un véritable personnage secondaire possédant un rôle individuel doublé d'un rôle collectif : la Royne animée par le chagrin, tente au début du troisième acte, dans une attitude de supplication, de fléchir le tyran éprouvant de la pitié :

J'aurois trop pitié de voir ce pauvre Roy,
Par desastre réduit en si grand desarray ³⁷

³⁵ Robert Garnier, *les Juifves*, *op. cit.*, v. 1479 et 1480.

³⁶ *Ibid.*, v. 1493 et 1494.

³⁷ Robert Garnier, *les Juifves*, *op. cit.*, v. 961 et 962.

et de la honte comme crainte de l'ignominie :

Je vous pri pardonner a ce peuple captif,
Ne vous souillez au sang de son Prince chetif.³⁸

Amital prend la relève :

Et qui peut que vous serener ma tristesse ?
Qui peut donner repos à ma foible vieillesse ?³⁹

Elle exprime sa peur, son chagrin et sa souffrance devant l'attitude de celui qui s'apprête à châtier Sédécie. À l'acte III, le Prévost exprime sa pitié et sa souffrance en venant chercher les enfants de Sédécie pour les « meurtrir » :

Le cœur m'en attendrist, et croy qu'il n'est personne,
Quelque cruel qu'il soit, qui ne s'en passionne.
Mais mon malheur est tel, dont plus je me plains,
Qu'à ces immanitez me faut mettre les mains.⁴⁰

Les réactions des personnages secondaires sont les effets qu'entraînent les passions des personnages principaux qui sont en lutte ou plutôt dont les passions similaires ou très proches sont en lutte. Nous parlerons à ce niveau de passions internes c'est-à-dire des passions des personnages qui se différencient des passions externes ressenties par le spectateur⁴¹. Lorsque Aristote parle des caractères dans la *Poétique* il associe à la fois les qualités éthiques des personnages et leurs passions, si nous nous référons à la *Rhétorique* pour expliquer l'imitation d'une action, concernant la tragédie :

(...) est accomplie par certaines personnes qui agissent lesquelles ont nécessairement telle ou telle disposition de caractères et de pensée c'est en effet par référence à ces dispositions que nous disons que les actions sont telles ou telles – il y a deux causes naturelle des actions : la pensée et le caractère – et c'est au cours de ces actions que tous les

³⁸ *Ibid.*, v. 945 et 950.

³⁹ *Ibid.*, v. 1183 et 1184.

⁴⁰ *Ibid.*, v. 1575 à 1578.

⁴¹ Voir Georges Forestier, *Passions tragiques et règles classiques. Essai sur la tragédie française*, Paris, Presses Universitaires de France, 2003, p. 127.

hommes réussissent ou échouent) (...) les caractères sont ce qui nous permet de dire que les personnages en action sont tels ou tels, et la pensée réside dans les paroles qu'ils prononcent pour faire une démonstration ou énoncer une maxime.⁴²

L'action tragique ne peut avoir lieu que s'il y a confrontation de tous ces caractères ainsi que des passions qui leur correspondent, c'est-à-dire celles des protagonistes et celles des deutéragonistes, comme le confirme Castelvetro pour qui passions et actions sont aussi étroitement liées :

*E è da porre mente che avendo Aristotele diffinita la passione essere azione coruttiva o dolorosa, quanto pertenga all'azione coruttiva non dà esempio niuno, essendo vie più che manifesto che cosa sia ; ma quanto appartenga all'azione dolorosa dà esempi nelle morti che ci soprastanno e si veggono, sì come soprastava la morte ad Oreste e era da lui veduta quando doveva essere sacrificato, perciocché queste morti ci recano maggiore dolore che non fanno quelle che ci sono lontane né ci sono così apparenti.*⁴³

En l'occurrence, les supplications d'Amital dans la douleur sont un prétexte au mensonge du tyran qui promet la grâce pour Sédécie. La douleur d'Amital face à la colère du tyran permet de préparer ce qui va être un retournement de situation puisque le Prévost vient chercher les enfants de Sédécie sans dire à Amital et aux Reines qu'il les mène à la mort, ce que le spectateur comprend grâce à l'aparté du Prévost. Cette péripétie contribue à l'ironie tragique, puis l'on aboutit au bain de sang final raconté par le prophète et au désespoir total d'Amital et des Roynes dont la douleur est à son paroxysme. Par l'intermédiaire des personnages et à travers leur choix effectué par le dramaturge, les passions s'affrontent ou en entraînent d'autres afin de permettre l'action car « la passion, devenue incontournable, exige l'action »

⁴² Aristote, *La rhétorique*, op. cit., VI, 1450a.

⁴³ Lodovico Castelvetro, *Poetica d'Aristotele vulgarizzata e sposta*, op.cit., p. 339: « Et il faut garder à l'esprit que, Aristote ayant défini la passion comme une action qui corrompt ou qui fait souffrir, lorsqu'il aborde le chapitre de l'action qui corrompt, il ne donne aucun exemple, les moyens de corrompre étant plus visibles que les exemples ; mais lorsqu'il aborde le chapitre de l'action qui fait souffrir, il donne des exemples concernant la mort qui plane au dessus du personnage et que le personnage voit ; ainsi, la mort planait au dessus d'Oreste et apparaissait à ses yeux quand il devait être sacrifié, et par conséquent ce type de morts apporte une plus grande douleur que ne le ferait celles qui demeurent lointaines ou celles qui sont trop évidentes. » ; (Passage correspondant chez Aristote : *Poétique*, op. cit., 1452b, 14-24).

comme l'explique Meyer dans sa post-face sur la *Rhétorique*⁴⁴. Nous comprenons donc que passion et action sont inévitablement liées et que la passion met l'individu et le personnage en rapport avec l'Autre. C'est précisément dans la manière dont s'effectuent ces rapports avec autrui que réside l'action tragique, d'où la complémentarité des héros et des personnages secondaires dans leurs rapports passionnels et leurs nécessaires différences afin de contribuer à l'action tragique. Nous empruntons à Castelvetro sa « roue » représentative des rapports passions /actions afin de montrer comment se produisent ou sont produites l'une par l'autre l'action et la passion. Nous avons d'abord appliqué cette roue aux *Juifves* en partant de celle que Castelvetro applique à l'histoire de Phèdre⁴⁵.

Chez Garnier cette dramaturgie des passions via les personnages est perfectionnée dans les *Juifves*, mais a déjà été mise en place à la manière de Sénèque dans *Porcie*. En effet, dans la pièce, l'héroïne éponyme souffre et porte le deuil de Brute son époux. Mais sa passion évolue rapidement de la souffrance, passion passive, à la rage, passion « active » qui la pousse à l'action de se suicider :

Ouvre ton sein piteux, ô terre malheureuse,
Et m'engoufre au profond de ta poitrine creuse :
Enfonce enfonce moy dans les gouffres plus creux
Qui se puissent trouver aux Enfers ténébreux :
Englouty moy chetive, et d'une nuict espesse
Bousche mes sens esteints, que la douleur oppresse.⁴⁶

Porcie passe à la rage et à la colère face à cette situation trop douloureuse pour en rester à l'affliction :

Je suis dedans un gouffre
De rage et de fureurs.⁴⁷

⁴⁴ Aristote, *La Rhétorique*, Texte établi et traduit par M. Dufour, Paris, Les Belles Lettres, 1989-2001, 3 vol.

⁴⁵ Voir Annexe I

⁴⁶ Robert Garnier, *Porcie*, in *Œuvres complètes*, texte établi et présenté par Raymond Lebègue, Paris, Les Belles Lettres, 1973, v. 1621 à 1626

⁴⁷ *Ibid.*, v. 1666 à 1667

Très rapidement, la passion de l'héroïne se fait violente dans sa nature et ses conséquences, puisqu'elle se suicide à la fin de la pièce. En revanche, la nourrice qui souffre elle aussi ne subit pas la douleur de la même manière, même si sa souffrance est réelle, elle reste au stade de la véritable affliction :

Or' il est temps d'ouvrir la porte à ta tristesse,
il est temps de mourir, langoureuse vieillesse.⁴⁸

Cependant la nourrice survit, d'autant plus qu'elle a aussi pour fonction de narrer le hors-scène où sa maîtresse s'est tuée, et elle semble d'ailleurs hésiter sur la question du suicide n'osant peut-être pas s'avancer jusqu'à cette étape finale et extrême, comme elle le montre en délibérant :

Mais que tardé-je tant ? qu'attendé-je musarde ,
Qu'ores je ne déromps ma poitrine vieillarde !
Quelle frayeur m'assaut ?⁴⁹

La nourrice sollicite son poignard jusqu'à la fin de la pièce, mais nous ne savons pas si elle s'exécute véritablement. L'attitude de la nourrice complète celle de Porcie en soulevant par l'intermédiaire du personnage secondaire l'hésitation de l'homme face à la mort, le choix difficile de mort face à la douleur poussée à son extrême. L'héroïne illustre un choix spontané et définitif alors que la nourrice met en évidence l'attachement de l'homme à la vie et l'instinct de conservation qui le fait hésiter même dans la passion. Le personnage secondaire subit la même passion que le protagoniste à la différence que leurs chemins se séparent et que chaque passion évolue de manière différente : sur le plan dramaturgique il faut donc que les deutéragonistes vivent leurs passions sur le mode « humain » alors que les protagonistes les vivent sur un mode « extra-humain ». C'est

⁴⁸ *Ibid.*, v. 1849 et 1850

⁴⁹ *Ibid.*, v. 2001 à 2003

donc cette façon d'être hors humanité qui caractérise les héros à qui sont attribuées les passions les plus violentes.

Chez la Taille, dans *Saul Le Furieux*, le héros éponyme et David sont tous deux en proie à la folie qui les conduit à la fureur et à des actes excessifs et fatals. Au début de la pièce, Saül, n'est plus lui-même et dans sa fureur veut tuer ses trois fils comme l'exprime Jonathe :

Mais que voulez-vous dire ?
De vouloir furieux vos trois enfants occire,
Et moy vostre Jonathe ? Or voila l'insensé
Qui dans son pavillon tout à coup s'est lancé,⁵⁰
Et qui m'eust fait outrage en sa folle cholère.

Les lexèmes « furieux », « insensés » et l'expression « folle cholère » signifient bien que le personnage est en proie à une passion violente qui est sur le point de le conduire au pire comme le décrit également son Premier Ecuyer à l'Acte II.

Mon dieu ! Quelle fureur et quelle frénaisie
A naguères du Roy la pensée saisie !
O spectacle piteux de voir leans un Roy
Sanglant et furieux forcener hors de soy,
De le voir massacrer en son chemin tout homme !⁵¹

Lorsque Saül meurt à l'acte IV, David, pris de fureur violente, prend le relais et décide de tuer le soldat même qui avait feint d'avoir assisté Saül sur sa demande dans ses derniers moments. Après que le soldat lui a raconté la mort de Saül, David furieux le condamne à mort ne pouvant s'empêcher de colère et de rage de punir l'auteur d'un crime royal même si Saül et lui s'opposaient sur de nombreux points :

Sus, sus, soldats, empoignez-le sur l'heure, et le tuez.
Je veux, je veux qu'il meure⁵²

Le remords, le repentir et la demande de pardon du soldat ne parviennent à faire changer David : « Usez vers moy de douceur et

⁵⁰ Jean de La Taille, *Saül le furieux* in *Saül le furieux et La famine ou les Gabéonites*, éd. critique par Elliot C. Forsyth, Paris, STFM, 1998, v. 19 à 23.

⁵¹ *Ibid.*, v. 221 à 225.

⁵² Jean de la Taille, *Saül le furieux*, *op. cit.*, v. 1251 et 1252.

clemence⁵³. » Nous pouvons croire là à un désir de châtier celui qui a contribué à la mort du représentant de Dieu sur terre, le roi, pourtant nous sommes enclin à penser que le refus du pardon et la condamnation du soldat par David relève d'une sorte de tyrannie dans le sens où David peut chercher à compenser son soulagement de succéder à Saül mort à la guerre en faisant exécuter celui qui prétend avoir contribué à sa mort. Il se lave de tout soupçon et peut désormais succéder à Saül, dont il convoitait le trône, comme le montre les propos du Second Ecuyer :

Mais n'est-ce pas David qu'icy je voy,
Tenant desja la couronne du roy ?
Comme il l'œillade !⁵⁴

David commence donc son règne en tyran et son premier geste est une condamnation à mort sans discussion. La « fureur » dans la première partie de la pièce est donc incarnée par Saül, puis par David dans la seconde partie : devant ces protagonistes furieux, les personnages secondaires subissent eux aussi les passions mais de façon très différente. Face à Saül, le Premier Escuyer, à l'acte II, est désespéré et craint la folie de son roi. Sa crainte, plus précisément sa peur, se traduit par un appareil langagier interrogatif, par une évocation de son visage, matérialisation de sa fureur, et d'une invocation à Dieu afin qu'il permette à cette folie de disparaître :

Mais que regarde-t-il ? Helas, qu'est-ce qu'il fait ?
Je le voy tout tremblant, tout pensif, et deffaict.
O quelle face ardente ! O Dieu, je te supplie
Qu'avecques son sommeil s'en aille sa folie.⁵⁵

Dans un autre registre, le soldat face à David est en proie à une grande frayeur, celle de se voir puni par la mort :

Helas, je vous requiers,
Par ce grand Dieu Pere de l'Univers,

⁵³ *Ibid.*, v. 1280.

⁵⁴ *Ibid.*, v. 1323 à 1325.

⁵⁵ Jean de La Taille, *Saül le furieux*, *op. cit.*, v. 259 à 262

Humble pardon ainsi chascun vous prise,
Et le Seigneur ainsi vous favorise.⁵⁶

Et cette peur est bien fondée puisque le pardon ne lui sera pas accordé, d'où la malédiction qu'il profère à l'encontre de David :

Mais j'ay espoir que cette tyrannie,
A la parfin ne sera impunie.⁵⁷

Les protagonistes restent donc dans le registre du désir et les deutéragonistes dans celui de la crainte et de la douleur. S'il arrive que certains personnages secondaires expriment leurs passions par la violence, il ne s'agit pas d'actes autonomes, mais le plus souvent en corrélation avec ceux des protagonistes auxquels ils sont rattachés. Ainsi dans *Saül le furieux*, le héros éponyme se suicide et son Premier Escuyer le suit, uniquement parce qu'il agit ou réagit selon le modèle de son roi. Le personnage secondaire suit donc sur le plan des passions le personnage principal d'une manière ou d'une autre, alors que dans l'Antiquité, notamment chez Sénèque ou à l'époque classique, notamment chez Racine, le personnage secondaire peut posséder une certaine autonomie. Ainsi, dans *Phèdre*, Oenone la nourrice donnera à l'héroïne l'idée de se venger d'Hippolyte en le faisant accuser de viol. Chez Sénèque également la passion vengeresse de la Nourrice précède celle de Phèdre, alors que chez Garnier, c'est Phèdre qui trouve ce stratagème pour piéger Hippolyte et la Nourrice y adhère. Les catégories de passions auxquelles appartient chaque type de personnages se distinguent donc en deux genres différents : le désir et le plaisir d'un côté, la crainte et la douleur de l'autre.

La seconde tragédie de Jean de La Taille, *La Famine ou les Gabéonites* met en scène David, dans la continuité de *Saül le furieux*, et donne au personnage le statut de tyran. Le héros prend la place de Saül et sacrifie toute sa descendance pour venger les Gabéonites, sur

⁵⁶ *Ibid.*, v. 1261 à 1264

⁵⁷ *Ibid.*, v. 1289 et 1290

la demande de leur Prince. Rezeffe, la veuve de Saül déplore ses malheurs et exprime sa souffrance:

O mon support ! O de vostre parente
Le vain espoir ! O fils que je lamente !
O seul honneur de vostre maison veuve,
Qui de ses maux fait la dernière preuve !⁵⁸

Là encore, nous retrouvons le personnage secondaire en proie à la douleur et à la crainte, de perdre ses fils en l'occurrence, puisque l'action tragique naît du heurt des passions.

Chez Montchrestien, l'on peut procéder aux mêmes analyses à partir de *David* et *La Carthaginoise*. D'abord, *David* met en scène le héros éponyme, roi et tyran amoureux de Bethsabée la femme d'un de ses généraux, Urie. Sa passion pour Bethsabée entraîne la mort d'Urie qu'il ordonne de tuer afin de pouvoir épouser Bethsabée. Ainsi, Nabab, le conseiller de David, Urie et Bethsabée sont les personnages secondaires entraînés par la passion de David et en subissant les conséquences de manières très différentes. Nabab se fait la voix auxiliaire du mal chez David puisqu'il aide le roi à mettre en place un plan pour supprimer Urie : il se met donc au service de son roi et permet l'exécution de ce que désire le roi dans son amour pour Bethsabée. La démesure du roi se retrouve donc dans son désir et son plaisir comme le souligne le chœur à l'acte III :

Son plaisir lui semble loisible ;
Ses volonteZ n'ont point de loy.⁵⁹

Nabab ne sera donc qu'un instrument à la disposition du roi pour assouvir ses passions, mais il ne pourra être considéré comme personnage agissant de son propre chef. Il subit donc la passion du héros, comme Urie et Bethsabée, chez qui les conséquences de cette passion sont essentiellement la *souffrance*, la colère et la faute. Urie, à

⁵⁸ Jean de La Taille, *La Famine ou les Gabéonites* in *Saül le furieux* et *La famine ou les Gabéonites*, éd. critique par Elliot C. Forsyth, Paris, STFM, 1998, v. 1043 à 1046

⁵⁹ Antoine de Montchrestien, *David*, in *Tragédies*, nouvelle édition d'après l'édition de 1604 avec notice et commentaire par L. Petit de Julleville, Paris, Librairie Plon, 1891, v. 667 et 668

la fin de l'acte III, exprime sa crainte suivie de colère comprenant les relations qui unissent le Roi et sa femme :

Non, non, j'ay trop d'honneur, j'aimerois cent fois mieux
Perdre par cent tourmens la lumière des cieux :
Je scay fort bien mourir, non souffrir une honte.
Mon cœur est grand et haut, mon âme ardente et pronte,
Sensible au vitupère encore plus qu'aux douleurs ;
Je pense que l'affront surpasse tous malheurs.⁶⁰

Cette honte va se transformer en rage :

Mais voici le tyran, quelle pointe de rage
Transperce maintenant mon sensible courage
D'estre comme forcé par les loix du devoir
D'honorer celui-là qui me fait peine à voir !⁶¹

L'obéissance et la soumission à l'autorité royale commandent donc aux passions d'Urie, lesquelles sont modulées selon les passions du roi lui-même. En ce qui concerne Bethsabée, c'est la souffrance qui domine chez elle, la douleur d'avoir perdu son époux et celle d'avoir contribué à sa perte puisque c'est l'amour de David pour elle qui est à l'origine du malheur dans lequel elle se trouve et c'est cette même passion qui a provoqué la jalousie d'Urie et sa mort. Bethsabée est donc en proie à la douleur :

De qui me dois-je plaindre en ce malheur extreme ?
D'Urie, de David, des Cieux ou de moy-mesme ?
De moy qui mon seigneur reçeus entre mes bras
Mais l'attiray plustost comme à force d'apas.⁶²

Mais aussi le remords, celui de n'avoir pu s'expliquer :

Mais je pensois un jour en te criant merci,
Amolir le couroux de ton cœur endurci ;
Discourant à par moy que la force et la ruse
D'un Roy grand et subtil me fourniraient d'excuse.
O la vaine espérance !⁶³

Ainsi le désir et le plaisir sont caractéristiques du héros ou des personnages principaux, alors que reviennent aux personnages secondaires la crainte et la douleur. *La Carthaginoise* illustre

⁶⁰ Antoine de Montchrestien, *David*, op. cit., v. 583 à 588.

⁶¹ *Ibid.*, v. 629 à 632.

⁶² *Ibid.*, v. 981 à 984.

⁶³ *Ibid.*, v. 1015 à 1019.

également cette répartition des passions puisque Sophonisbe et Massinisse sont en proie à un amour si intense qu'il conduira à la mort de Sophonisbe dont la Nourrice ne supporte pas le suicide et qu'elle tente de suivre dans la souffrance et le désespoir. Massinisse avait en effet promis à Sophonisbe de ne pas être la prise des Romains, par amour pour elle, et lui procure une arme avec laquelle elle « trouve dedans la mort son immortalité ». Le suicide est donc considéré comme un moyen d'accéder à la liberté et paradoxalement une des preuves de l'amour passion porté à son terme est la mort que vivent les héros. La Nourrice de l'héroïne en proie à la douleur suit donc sa maîtresse qui est d'ailleurs à l'origine de sa passion, en l'occurrence la souffrance, ne voulant pas survivre à l'héroïne :

Madame ! elle n'oît plus, son corps est privé d'ame,
Il est ja froid partout, ô jour infortuné !
Mais plustost noire nuit ! O pointct déterminé,
Pour joindre l'Occident de ma vieillesse
A ton midi luisant ! O ma chère maistresse
Je ne veux ni ne dois plus longtemps vivre ici.⁶⁴

La Nourrice clôt la pièce, mais nous ne saurons si elle s'est effectivement donné la mort, le suicide étant suggéré comme nous avons pu le constater dans *Porcie* de Garnier. Nous pourrions étendre notre analyse à chacune des tragédies du corpus, nous trouverions cette même répartition des passions en fonction des types de personnages, protagonistes ou deutéragonistes.

Cette dramaturgie d'alliance des passions peut être expliquée par le fait qu'elle subit deux influences. La première influence est historique et sociale, presque politique, il s'agit d'un traitement de l'exemplarité. En effet, cette impression que dans chaque tragédie il existe un héros qui subit une passion violente liée aux catégories du désir et du plaisir en règle générale peut être justifiée par une volonté de mettre en exemple ce qui est un contre-exemple, c'est-à-dire montrer ce que l'on ne doit pas être et plus particulièrement montrer

⁶⁴ Antoine de Montchrestien, *La Carthaginoise*, in *Tragédies*, nouvelle édition d'après l'édition de 1604 avec notice et commentaire par L. Petit de Julleville, Paris, Librairie Plon, 1891, v. 1627 à 1632.

au roi ou à ceux qui gouvernent à quel point la tyrannie est contraire à l'ordre naturel. Car chaque tragédie traite de politique dans le sens où les questions d'autorité, d'obéissance, de tyrannie sont revisitées par l'intermédiaire de la mise en scène de passions différentes parmi lesquelles les plus fréquentes sont la colère, la douleur et la crainte. La dramaturgie est donc influencée par l'état de la société et les guerres civiles qui ont lieu. Ainsi, la représentation d'événements funestes ou cruels⁶⁵ correspond au contexte social et historique ; d'où la relation évidente qui existe entre les tragédies des guerres de religion et celles du théâtre. Certaines guerres en transposant les événements actuels dans l'ancien Testament ou en utilisant des mythes antiques tournent autour d'une « polémique violente » se référant à la Saint Barthélémy et à la mise en accusation du « tyran » Henri III par les partisans de la ligue :

Chez le protestant de La Taille ou le catholique Garnier, le thème du peuple accablé sous le joug d'un tyran n'est point absent, mais s'accompagne d'une réflexion sur la vengeance divine se servant du tyran comme d'un fléau pour châtier le peuple pécheur.⁶⁶

La dramaturgie, dans la distribution des personnages, permet de mettre en scène l'excès et ce qui est condamnable dans les passions, par l'intermédiaire des personnages.

2 Typologie analytique des passions correspondant aux deutéragonistes

Nous pouvons donc voir en chaque pièce la représentation d'une lutte à l'intérieur d'un tandem de passions mises en scène, aboutissant à la prédominance d'une passion qui traduit l'atmosphère de la pièce. Il s'agit également de mettre en évidence la passion

⁶⁵ Voir Jean Jacquot, « Sénèque, la Renaissance et nous », in *Les tragédies de Sénèque et le théâtre de la Renaissance*, Paris, Editions du Centre National de la Recherche Scientifique, 1973.

⁶⁶ Jean Jacquot, « Sénèque, la Renaissance et nous », in *Les tragédies de Sénèque et le théâtre de la Renaissance*, op. cit., p. 292 et 293.

privilegiée que l'on veut mettre en scène et qui est représentative de la tragédie. Seulement, autour de ce tandem se greffent d'autres passions, conséquences des premières. Le tandem allie en général la colère à la douleur ou alors l'amour à la douleur ; la souffrance est alors toujours présente et découle presque toujours d'une passion première relevant de la catégorie du désir comme notamment la colère, l'amour, le désir d'ambition ou de gloire.

Passions chez les protagonistes :

Chez La Taille, dans *Saül le furieux* il est évident que c'est la colère accompagnée de folie qui domine ; Saül croit voir des ennemis alors qu'il est en face de ses propres fils. L'influence du *Hercule furieux* de Sénèque dans le traitement de cette colère injustifiée se traduit par le choix du sujet même si la source véritable est biblique. Dans *Saül le furieux*, les indices sont autant moraux que physiques : les didascalies sont assez significatives dès le premier acte : « Saül tout furieux ». La colère et la vengeance qui l'animent se traduisent par les propos : « Sus doncques⁶⁷ », « Chargeons nos ennemis : sus donc, qu'on les saccage⁶⁸ ». Puis les personnages secondaires, ses fils, décrivent son état au moyen notamment d'un champ lexical de la colère et de la folie : « Furieux⁶⁹ », « folle chalere⁷⁰ », « fureur⁷¹ » au premier Acte. La description continue au second Acte par le même champ lexical : « fureur, frenaisie⁷² », « sanglant, furieux, forcener⁷³ », « fureur⁷⁴ », « fureur⁷⁵ », « ire⁷⁶ », « rage horrible⁷⁷ », « fureur⁷⁸ », « regard furieux⁷⁹ », « face ardente⁸⁰ », « haine⁸¹ », «

⁶⁷ Jean de la Taille, *Saül le furieux*, op. cit., v. 10.

⁶⁸ *Ibid.*, v. 11.

⁶⁹ *Ibid.*, v. 20.

⁷⁰ *Ibid.*, v. 23.

⁷¹ *Ibid.*, v. 25.

⁷² Jean de la Taille, *Saül le furieux*, op. cit., v. 221.

⁷³ *Ibid.*, v. 224.

⁷⁴ *Ibid.*, v. 229.

⁷⁵ *Ibid.*, v. 236.

⁷⁶ *Ibid.*, v. 238.

⁷⁷ *Ibid.*, v. 241.

⁷⁸ *Ibid.*, v. 244.

⁷⁹ *Ibid.*, v. 248.

« haïr⁸² ». La colère est physiquement décrite par deux métaphores marine puis animale⁸³. Le traitement de la colère de Saül est effectué de la manière suivante : dans les deux premiers actes nous assistons à une mise en scène de son état, c'est-à-dire de son personnage dans la passion, puis au troisième acte nous est donnée la raison pour laquelle il est en proie à une colère incontrôlable⁸⁴, enfin aux quatrième et cinquième actes, nous assistons à la réalisation de la prophétie de Samuel. Saül est cependant perpétué à travers le comportement de David châtiant le soldat sans hésitation, d'autant plus que David assurera la succession au règne de Saül.

Dans le même registre que la pièce que nous venons d'analyser, chez Montchrestien, *La Reine d'Escoce* peut être considéré comme une tragédie du ressentiment incarné par l'héroïne éponyme. La reine d'Angleterre qui est Elisabeth 1^{ère} tente de savoir si elle doit mettre à mort la reine d'Écosse, Marie Stuart, qu'elle garde emprisonnée, mais qu'elle entoure d'un traitement digne d'un sang royal. Cependant, la reine d'Angleterre soupçonne un complot de la reine d'Écosse qui briguerait « son sceptre⁸⁵ ». La pièce commence par une longue tirade de la reine d'Angleterre qui délibère sur l'attitude à adopter envers la prisonnière. Le premier acte révèle déjà la passion qui va dominer la pièce et qui sera représentée par le personnage de la reine d'Angleterre. Par ailleurs, notons qu'en règle générale chaque passion représentative d'une tragédie vit à travers un personnage protagoniste ou deutéragoniste. Parmi toutes les passions propres à une pièce, celle qui représente la tragédie est déterminée par la manière, prégnante, dont elle envahit la pièce et instaure une atmosphère particulière. Dans *la Reine d'Escoce*, le ressentiment, c'est-à-dire le désir de vengeance est omniprésent dans tout le premier acte par les

⁸⁰ *Ibid.*, v. 261.

⁸¹ *Ibid.*, v. 407.

⁸² *Ibid.*, v. 413.

⁸³ *Ibid.*, v. 239 et 246.

⁸⁴ Voir tirade de Samuel, in Jean de La Taille, *Saül le furieux et La famine ou les Gabéonites*, éd. critique par Elliot C. Forsyth, Paris, STFM, 1998, v. 751 à 776.

⁸⁵ Antoine de Montchrestien, *La Reine d'Escoce*, in *Tragédies*, nouvelle édition d'après l'édition de 1604 avec notice et commentaire par L. Petit de Julleville, Paris, Librairie Plon, 1891, Acte I, v. 52.

répétitions du même lexème et un jeu de polyptotes avec « vengeance⁸⁶ », « en vengeant⁸⁷ », « juste vengeance⁸⁸ », « quelque vengeur⁸⁹ », « chercher revanche⁹⁰ », « se vanger⁹¹ », « vengeance⁹² », « vanger⁹³ ». Et même si la reine d'Angleterre hésite à se venger au premier acte face à son conseiller qui l'y exhorte : « vous pouvez l'amoindrir en vengeant votre offense⁹⁴ », « ceste juste vengeance il faut laisser à Dieu⁹⁵ », dès le second acte, la reine hésite et objecte au chœur qui tente de la convaincre du contraire que « faire mourir » la reine d'Écosse est « un grand attentat⁹⁶ » et déclare : « je veux encore surseoir à ceste execution⁹⁷ ». Mais vouloir « surseoir », c'est-à-dire ajourner cette exécution implique que cette dernière est déjà prise, encore faut-il fixer la date. L'exécution est certainement déjà arrêtée par le conseil,⁹⁸ il ne manque que l'accord de la reine qui hésite entre l'éthique et sa passion vengeresse naissante depuis qu'on lui a rapporté que la reine d'Écosse ourdissait contre elle des complots⁹⁹. Ses tergiversations se traduisent par le paradoxe de ses réponses au chœur de l'acte II :

Bien, faites, mes amis, comme vous l'entendez
De ma part vos desseins ne seront retardez¹⁰⁰

puis :

Tant de difficultez se viendront presenter
Lors que l'Arrest de mort devra s'executer,
Que pour y prendre advis faut prendre une remise ;
Je rompray cependant le coup de l'entreprise.¹⁰¹

⁸⁶ Antoine de Montchrestien, *la Reine d'Écosse*, *op. cit.*, v. 159.

⁸⁷ *Ibid.*, v. 178.

⁸⁸ *Ibid.*, v. 179.

⁸⁹ *Ibid.*, v. 187.

⁹⁰ *Ibid.*, v. 200.

⁹¹ *Ibid.*, v. 201.

⁹² *Ibid.*, v. 266.

⁹³ *Ibid.*, v. 272.

⁹⁴ *Ibid.*, v. 178.

⁹⁵ *Ibid.*, v. 179.

⁹⁶ *Ibid.*, v. 456.

⁹⁷ *Ibid.*, v. 467.

⁹⁸ Voir Antoine de Montchrestien, *la Reine d'Écosse*, *op. cit.*, v. 390.

⁹⁹ Voir la tirade de la reine d'Angleterre au début de l'Acte I.

¹⁰⁰ Antoine de Montchrestien, *la Reine d'Écosse*, *op. cit.*, v. 491 et 492.

Les scrupules véritables de la reine semblent par ailleurs se limiter à ce que l'on dira d'elle si elle accepte l'exécution de la reine d'Écosse, comme nous pouvons le constater, puisqu'elle développe cette idée dans sa tirade de l'Acte II :

Car que diroient de moy les Nations estranges ?
Pourroient-ils sans despit escouter mes loüanges
Comme la voix du Renom publie en tous endroits ?¹⁰²

Néanmoins l'héroïne éponyme est exécutée comme le rapporte le messenger à la fin du cinquième acte de la tragédie.

Enfin, les dernières tragédies que nous pouvons classer en fonction des catégories des passions sont les tragédies de l'amour que représentent *Hippolyte* et *Marc Antoine* chez Garnier et *la Carthaginoise* et *David* chez Montchrestien. Le traitement de l'amour passion s'effectue selon les mêmes principes que pour les tragédies analysées ci-dessus : un personnage incarne l'amour et cette passion est représentée selon le prisme de sa subjectivité. Avec *Hippolyte*, Garnier choisit un sujet exclusivement amoureux et met en scène l'inceste¹⁰³. Il met alors l'amour sous le coup de la malédiction et en fait, encore plus que dans *Marc Antoine*, « une force destructrice¹⁰⁴ » des liens familiaux. L'amour déréglé conduit ainsi à de funestes conséquences et Phèdre peut se rendre compte à la fin de la pièce de ses crimes, prise de remords et se poignardant sur le corps d'Hippolyte. Ainsi de l'Acte II à la fin de la pièce, nous assistons à un tableau de la passion désormais sans entrave de Phèdre :

Souffriray-je toujours ? ô malheureux Amour !
Que maudite soit l'heure et maudit soit le jour
Que je te fu sujette ! ô quatre fois maudite
La fleche que tu pris dans les yeux d'Hippolyte :
D'Hippolyte que j'aime, et non pas seulement

¹⁰¹ *Ibid.*, v. 567 à 570.

¹⁰² *Ibid.*, v. 521 à 523.

¹⁰³ Voir Carla Federici, *Réalisme et dramaturgie. Etude de quatre écrivains Garnier, Hardy, Rotrou, Corneille*, Paris, A.G.Nizet, 1974, p. 45.

¹⁰⁴ Carla Federici, *Réalisme et dramaturgie. Etude de quatre écrivains Garnier, Hardy, Rotrou, Corneille*, op. cit., p. 45.

Que j'aime, mais de qui j'enrage follement.¹⁰⁵

Phèdre apparaît rongée par la passion et victime d'un amour désordonné qui l'entraîne aux étapes progressives de sa déchéance : l'aveu à la nourrice à l'Acte II, la déclaration enflammée à Hippolyte à l'Acte III, la dénonciation d'Hippolyte en criminel à l'Acte IV, son suicide à l'Acte V. Les émotions du personnage s'extériorisent dans les expressions du visage et du corps, et dans les gestes comme les résultats apparents de son état physiologique. L'amour est donc matérialisé par le corps comme la douleur. Les manifestations physiques de la fureur de Phèdre sont décrites d'une part par Phèdre elle-même et sont renforcées d'autre part par la nourrice :

Hélas vous voyez bien par mon visage blême,
Par ma palle maigreur qu'ardemment je vous aime !
Voyez-vous pas mes yeux ne cessez larmoyans
De verser en mon sein deux ruisseaux ondoyans ?
Voyez-vous pas sortir comme d'une fournaise,
Les soupirs de ma bouche aussi chauds comme braise ?
Voyez-vous point mon sein panteler de sanglots,
Et tesmoigner le mal, qui me bourelle enclos ?¹⁰⁶

Les effets physiologiques de ce mal sont repris par la nourrice :

Tantost elle pallist, et tout soudainement
La couleur luy rehausse : elle tremble fiévreuse,
Et puis brusle à l'instant d'une ardeur chaleureuse.¹⁰⁷

La progression de cet amour démesuré est rendue par le lexique qui exprime une rage amoureuse monstrueuse :

L'amour consomme enclos
L'humeur de ma poitrine et desseche mes os,
Il rage en ma mœuelle, et le cruel m'enflamme
Le cœur et les poumons d'une cuisante flamme.¹⁰⁸

La passion amoureuse est donc une source de souffrance et de tourments et il lui est conféré un caractère dysphorique. Ces

¹⁰⁵ Robert Garnier, *Hippolyte*, in *Les Juifves, Hippolyte*, Texte établi et présenté par Raymond Lebègue, Paris, Les Belles Lettres, 2000, v. 461 à 466.

¹⁰⁶ *Ibid.*, v. 1054 à 1060.

¹⁰⁷ *Ibid.*, v. 1084 à 1086.

¹⁰⁸ Robert Garnier, *Hippolyte*, *op. cit.*, v. 1399 à 1402.

caractéristiques se retrouvent dans *Marc Antoine*, où l'amour du héros éponyme pour Cléopâtre fait de lui la victime d'une passion insensée qui l'a métamorphosé. Cependant dans cette tragédie, la passion est réciproque et c'est le couple qui incarne la passion, même si ses effets sont davantage accusés chez le héros. Il exprime sa souffrance d'une manière désordonnée, fiévreuse : « Je suis come un malade, à qui la fièvre ardente / A mis dans le gosier une soif violente¹⁰⁹ ». Le couple sera donc victime dramatique de la passion comme l'anticipe Cléopâtre : « Je mourray, je mourray : faut-il pas que sa vie / Sa vie et sa mort soit de la mienne suivie¹¹⁰ ? » La guérison de la passion ou plutôt son aboutissement ultime est la mort pour Marc Antoine et pour Cléopâtre qui promet de le suivre :

Non non je suis heureuse en mon mal devorant,
De mourir avec toy, de t'embrasser mourant,
Mon corps contre le tien, ma bouche desseichee
De soupirs embrasez, à la tienne attachee,
Et d'estre en mesme tombe et en mesme cercueil,
Tous deux enveloppez dans un mesme linceul.¹¹¹

La rage amoureuse de Cléopâtre répond ainsi à celle qu'Antoine exprimait à l'Acte III :

Elle a faict en mon ame une incurable playe :
Je l'aime, ainçois je brusle au feu de son amour,
J'ay son idole faux en l'esprit nuict et jour,
Je ne songe qu'en elle, et tousjours je travaille,
Sans cesse remordu d'une ardente tenaille.¹¹²

L'amour est donc présenté sous une modalité négative, d'abord comme une source de souffrance et de tourment, puis comme un égarement de la raison et une forme de folie, et enfin comme une

¹⁰⁹ Robert Garnier, *Marc Antoine*, in *Œuvres complètes*, texte établi et présenté par Raymond Lebègue, Paris, Les Belles Lettres, 1974, Acte II, v. 924 à 926.

¹¹⁰ *Ibid.*, v. 651 et 652.

¹¹¹ *Ibid.*, v. 1962 à 1967.

¹¹² *Ibid.*, v. 910 à 913.

domination et un asservissement de l'être humain dans sa totalité par une force étrangère et aliénante¹¹³.

Dans *Porcie*, le principe de représentation de la douleur et de la souffrance est presque similaire à celui utilisé pour des deutéragonistes, Amital notamment comme nous le verrons ultérieurement : la différence réside dans le degré de personnification de la passion douloureuse ; ici, l'héroïne éponyme incarne entièrement et à son compte la figure de la douleur et de l'affliction jusqu'à son terme, c'est-à-dire le suicide. La passion douloureuse qui semblait être réservée aux personnages secondaires, peut finalement être mise en scène par des protagonistes comme nous le verrons avec Porcie et Cornélie. Les passions des personnages ne dépendent donc pas de façon systématique de leur statut.

Dès le second Acte Porcie se lamente sur son destin et les malheurs qu'elle ne cesse d'endurer, Caton son père étant mort et Brute son mari combattant pour la liberté de leur peuple :

Ah ! me fallait-il donc, devant que des Enfers
Je veisse pallissant les abysmes ouvers
Contrainte devorer tant de tristes encombres ?
Ma fallait-il, parmi tant de romaines ombres,
Que le fer de Tyrans, précipite là-bas,
Mourante esperonner mon paresseux trespas ?¹¹⁴

Mais Porcie craint à raison le trépas de Brute son époux et déjà anticipe le sort en désirant la mort pour suivre ceux qui lui sont chers :

La mort est douce à ceux
Qui souffrent comme moy quelque mal angoisseux.¹¹⁵

La douleur prend comme point de référence ou repère des douleurs légendaires comme l'exprime Porcie par l'intermédiaire de comparaisons :

¹¹³ Voir Philippe de Lajarte, « La passion amoureuse et sa représentation dans la première partie des *Angoisses douloureuses* d'Hélisenne de Grenne », in *La peinture des Passions de la Renaissance à l'âge classique*, Actes du colloque international, Publication de l'Université de Saint -Etienne, 1995, p. 62.

¹¹⁴ Robert Garnier, *Porcie*, op. cit., v. 217 à 222.

¹¹⁵ *Ibid.*, v. 501 et 502.

O desastre cruel ! ô sort impitoyable !
 O douleur, qui n'as point de douleur comparable
 Encore Electre, encor que j'amène tes pleurs,
 Et que je les confronte à mes presens malheurs :
 Encor que je m'arreste à tes longues miseres,
 Hecube, grisonnant aux Gregoises galeres
 Veufve de tant de fils, que les Danois vengez
 Meurtrent par dix ans à tes murs assiegez :
 Tes douleurs, tes tourmens, tes larmes escoulees,
 Las ! ne sont pas pour estre aux miennes egalees ! ¹¹⁶

Le corps, dans cette douleur impossible à supporter, devient le point sur lequel se concentrent la violence et les actes de destruction. C'est un signe suprême d'affliction que de s'en prendre à son corps et un prélude ou un substitut du suicide parfois représenté, mais que l'interdit qui le frappe réduit le plus souvent à être une simple tentation¹¹⁷ :

Ouvre ton sein piteux, ô terre malheureuse,
 Et m'engoufre au profond de ta poitrine creuse :
 Enfonce enfonce moy dans les gouffres plus creux
 Qui se puissent trouver aux Enfers tenebreux :
 Englouty moy chetive, et d'une nuict espesse
 Bousche mes sens esteints, que la douleur oppresse. ¹¹⁸

Cependant l'acte IV de *Porcie* se termine effectivement sur le suicide de l'héroïne désespérée par l'annonce de la mort de Brute et l'on assiste à une inversion de la thématique de l'amour dans la douleur :

Reçoy mon cher mary devant que je descendes,
 Ces funebres baisers, dont je te fais offrande. ¹¹⁹

Dans *Cornélie*, l'héroïne éponyme perd ses premier et second époux, Crasse puis Pompée, exprimant sa douleur dès l'acte II. La

¹¹⁶ Robert Garnier, *Porcie*, op. cit., v. 475 à 484.

¹¹⁷ Voir Jean-Claude Arnould, « Les visages de la douleur dans les récits tragiques du XVI^e siècle » in *La peinture des Passions de la Renaissance à l'âge classique*, Actes du colloque international, Publication de l'Université de Saint -Etienne, 1995, p. 54.

¹¹⁸ Robert Garnier, *Porcie*, op. cit., v. 1621 à 1626.

¹¹⁹ *Ibid.*, v. 1763 et 1764.

matérialité des effets de sa passion apparaît dans des traits psycho – physiologiques accusés :

Voulez-vous arroser mes angoisses cruelles,
Les voulez-vous nourrir de larmes éternelles,
Mes yeux, et voulez-vous que faute de tarir
Vos renaissantes pleurs, je ne puisse mourir ?
Faites couler le sang de mes tortices veines
Par vos tuyaux collez, deux larmeuses fontaines :
Et si bien espuisez mon corps de sa liqueur
Que l'ame contumace abandonne mon cœur.¹²⁰

À partir de l'acte II Cornélie envisage le suicide qui traduit sa souffrance, laquelle atteint son apogée à l'acte V avec la nouvelle de la mort de son père :

Arrachez-moy la vie, étouffez-moy chetive,
Ou dans les creux Enfers poussez-moy toute vive :
Tirez-moy de ce monde, et qu'entre les esprits
Je face resonner les abysmes de cris.
Miserable, dolente, en detresse plongee,
Frissonnant en malheurs et de malheurs rongee,¹²¹

Dans cette tragédie, la douleur sera donc traduite par une tentative de suicide qui n'aura pas lieu dans la pièce et envisagé dans le hors-scène pour des raisons de bienséance qui feront l'objet de notre propos dans les chapitres suivants. Mais l'héroïne exprimera à la fin de la tragédie sa passion par des larmes intarissables :

Mon Pere, je vivray, je vivray mon Espoux,
Pour faire vos tombeaux, et pour pleurer sur vous,
Languissante, chetive, et de mes pleurs funeuses
(...)
Je vomiray ma vie, et tombant legere ombre,
Des esprits de là bas j'iray croistre le nombre¹²²

Ainsi *Porcie* et *Cornélie* font aboutir la douleur inévitablement au suicide. La passion est bien à l'origine de l'action même s'il s'agit d'une action destructrice.

¹²⁰ Robert Garnier, *Cornélie*, in *Œuvres complètes*, Texte établi par Raymond Lebègue, Paris, Les Belles Lettres, 1973, v. 223 à 230.

¹²¹ *Ibid.*, v. 1829 à 1834.

¹²² *Ibid.*, v. 1927 à 1929 puis 1933 et 1934.

De façon générale, les passions des protagonistes possèdent un caractère violent et dévastateur jouant un rôle dramaturgique important puisque ces types de passions sont à l'origine de l'action et deviennent les causes des passions conséquences des deutéragonistes. Mais il arrive, comme c'est le cas dans *Porcie* et *Cornélie*, que certains protagonistes subissent une passion qui relève davantage de l'expression et de la déploration que de l'action. Il y aurait donc contamination entre les types de passions qui caractérisent protagonistes et deutéragonistes, car la déploration n'est pas exclusivement réservée aux personnages secondaires dont nous étudierons le registre passionnel.

Passions chez les deutéragonistes :

Le traitement de la souffrance dans les tragédies de la douleur mise en scène pour exprimer la pitié, s'effectue par les mêmes moyens mais de manière beaucoup plus martelée. Comme nous pourrions le constater dans *Les Juifves*, *La Troade*, *Porcie* et *Cornélie* chez Garnier et *Hector* chez Montchrestien. En effet, dans les tragédies de la douleur, le personnage qui incarne la douleur, même face à celui qui incarne la colère, domine par l'expansion de sa souffrance à laquelle semble veiller le dramaturge, tant par la rhétorique que la création de situations précises où l'affliction se veut graduelle et envahissante par le pathétique qu'elle suscite chez le spectateur. En outre, si la passion s'exprime essentiellement dans les discours, le moyen privilégié que constitue le langage trouve rapidement ses limites sous l'effet de la passion, la parole peut être interrompue, empêchée¹²³. Le corps se substitue au discours et de nombreux signes physionomiques permettent de reconstituer notamment le visage de celui qui souffre, en dessinant ainsi un visage tragique¹²⁴.

¹²³ Voir Jean-Claude Arnould, « Les visages de la douleur dans les récits tragiques du XVI^e siècle » in *La peinture des Passions de la Renaissance à l'âge classique*, op.cit., p.49.

¹²⁴ *Id.*

Dans *les Juifves*, le personnage incarnant la douleur sur scène est un deutéragoniste, il s'agit d'Amital, qui à partir du second Acte s'impose comme figure de la souffrance par son discours :

Je suis le malheur mesme, et ne puis las ! ne puis
Souffrir plus que je souffre en mon ame d'ennuis.
Mais mon plus grief tourment est ma vie obstinee,
Que les desastres n'ont ny les ans terminee.
Je vy pour mon martyre : hélas ! Ciel endurei
Quand seras-tu lasse de me gesner ici ?
Ne m'auras-tu fait naistre en ce monde immortelle,
Afin que ma douleur me tenaille eternelle ?¹²⁵

Chaque apparition d'Amital est une allusion à la douleur qu'elle représente ou qu'elle exhorte à exprimer sous la forme de la déploration comme à l'Acte III :

Aprochez donc mes brus, laschez la bonde aux larmes,
Souspirez, sanglotez, desployez toutes armes,
Guerroyez vos cheveux, n'espargnez vostre teint,
Que vostre sein d'albatre en vostre sang soit teint.¹²⁶

La douleur est manifeste également par le corps, les attitudes du corps et ses positions comme le suggère les propos d'Amital :

Rompons nos vestemens, decouvrons nostre sein,
Aigrissons contre luy nostre bourelle main :
N'épargnons nos cheveux et nos visages tendrons,
Couvrons nos dos de sacs, et nos testes de cendres.¹²⁷

Mais aussi :

Levons nos mains au ciel et nos larmoyans yeux,
Jettons-nous à genoux d'un cœur devotieux.¹²⁸

La matérialité des effets de la passion apparaît dans la métaphore hyperbolique de la pluie pour les larmes :

Mais pleurez, souspirez, et que le temps n'essuye
L'eau tombant de vos yeux en une large pluye.¹²⁹

¹²⁵ Robert Garnier, *les Juifves*, op. cit. v. 369 à 376.

¹²⁶ *Ibid.*, v. 979 à 982.

¹²⁷ *Ibid.*, v. 473 à 476.

¹²⁸ *Ibid.*, v. 537 et 538.

¹²⁹ *Ibid.*, v. 2027 et 2028.

Cette même tentative de matérialiser cette douleur, qui est tellement intense qu'il est nécessaire de passer par des truchements extraordinaires pour la rendre, se retrouve dans *la Troade*. Ainsi, c'est Hécube qui incarne la douleur comme Amital, personnifiant dès le premier acte la souffrance :

Or deployez vos mains blanches,
Que vostre sein soit declos,
Que vos habits jusqu'aux hanches
Vous tombent dessus le dos :
Et puis selon que la rage
De vostre juste langueur
Vous animera le cœur,
Faites à vos corps outrage.¹³⁰

Le corps devient un prolongement du discours qu'il suit :

Vos espales albastrines
Despouillez, et vos bras blancs
Et vos honnestes poitrines
Découvrez jusques aux flancs :
Vos robes soyent avalees.¹³¹

La déploration chez Hécube prend la même forme que pour Amital, l'exhortation est presque identique :

Pleurons nos malheurs Troïques,
Pleurons et pleurons encor
La mort funeste d'Hector,
Reveillons nos pleurs antiques.¹³²

La douleur est omniprésente grâce aux répétitions des lexèmes « pleurs » et « larmes » doublées d'un jeu de polyptotes. La souffrance se transforme en litanie et est à l'apogée de son expression à chaque apparition d'Hécube, du Premier Acte au Cinquième Acte :

O Phlegethon, Erebe, Acheron tristes fleuves,
O larvales maisons de toute joye veufves !
O monstres des Enfers ! ô Megere, Hector,
Dires, Rages, Horreurs, ministres de Pluton,

¹³⁰ Robert Garnier, *La Troade*, in *Théâtre complet*, Tome V, Edition critique, établie, présentée et annotée par Jean-Dominique Beaudin, Paris, Honoré Champion Editeur, 1999, v. 189 à 196.

¹³¹ *Ibid.*, v. 1165 à 1169.

¹³² *Ibid.*, v. 177 à 180.

A ceste heure à ceste heure ouvrez vostre caverne
Et m'engouffrez vivante au plus creux de l'Averne.¹³³

Les brusques échappées vers l'imaginaire par ces appels à témoins sont un moyen de matérialisation du sentiment douloureux trop intense pour être contenu. Ces apostrophes accumulées participent de la dynamique de la passion-douleur qui trouve ainsi ses moyens d'expression. Mais Amital comme Hécube dirigent les chœurs qui sont leurs auxiliaires dans l'expression de la passion douloureuse, elles ne sont pas vraiment autonomes dans la passion dans la mesure où elles partagent leur passion avec le groupe dont elles sont les chefs.

Chez Montchrestien, la mort n'est pas l'aboutissement de la douleur dans la mesure où l'action provoquée par cette passion n'est pas destructrice physiquement, mais elle l'est moralement : dans *Hector*, Andromaque incarne la figure de la douleur face au désir du héros éponyme de partir en guerre, elle déplore le départ imminent d'Hector dès le premier acte : « Pense, au moins, je te prie, à la mort douloureuse, / Dont toy-mesme occiras ta femme malheureuse¹³⁴ ! » Puis à partir de l'Acte II jusqu'à la fin de la pièce, Andromaque continue de manière plus appuyée sa déploration : « Tout s'affoiblit en moy fors la seule douleur¹³⁵ ». Cette déploration atteindra son apogée à l'annonce de la mort réelle d'Hector. La souffrance est par ailleurs si atroce que le personnage éprouve le besoin de se désolidariser de lui-même, se dédoublant psychologiquement sous l'effet de la passion qu'elle subit :

Quel Dieu dois-je prier, ô femme déplorée
Ton ame est à ce coup toute désespérée,
Toute triste et dolente ainçois toute douleur ;
Je n'attends plus nul bien que le dernier malheur.¹³⁶

¹³³ *Ibid.*, v. 2215 à v. 2220.

¹³⁴ Antoine de Montchrestien, *Hector*, in *Tragédies*, nouvelle édition d'après l'édition de 1604 avec notice et commentaire par L. Petit de Julleville, Paris, Librairie Plon, 1891, v. 347 et 348.

¹³⁵ *Ibid.*, v. 504.

¹³⁶ *Ibid.*, v. 1457 à 1460.

Au dernier acte, la passion tend à consumer le personnage pour le faire disparaître et elle aura été moralement destructrice :

O dueil desesperé, qui me troubles le sens !
O desespoir dolent auquel je me consens,
Arrivez à tel point qu'en l'effort du martire
J'espande dans les vents l'esprit que je respire.¹³⁷

Ainsi, si chez Garnier les cas de mutilation ou de violences physiques infligées au corps sont courants, chez Montchrestien, l'on assiste plutôt à des violences faites à l'âme comme acte de destruction morale. La douleur est si intense qu'elle dépasse toute appréhension.

Nous pouvons observer à travers les exemples étudiés ci-dessus que des nuances sont à apporter dans la catégorie des deutéragonistes : en effet, à certains deutéragonistes comme Amital et le chœur des Juifves, ou encore Cratesiclea, correspondent des passions-douleurs qui restent hors du domaine de l'action. Mais il y a d'autres personnages secondaires qui en subissant la passion-douleur sont amenés à entrer dans le champ de l'action, selon l'explication de Castelvetro, parce qu'il souffrent et agissent¹³⁸. Parmi ce type de personnages, il y a Hémon, dans *Antigone ou La Piété*, qui se suicide, son père n'écoulant pas sa douleur et ne voulant pas libérer Antigone. Mais le cas le plus particulier est celui de Hécube dans *La Troade*, car si tous les deutéragonistes qui souffrent et agissent en même temps réduisent l'action au suicide, Hécube se comporte dans l'avancée de l'action tragique comme un protagoniste, car à la déploration succède un crime, celui des enfants de Polymestor qui n'a pas respecté sa promesse. L'acte de vengeance est bien perpétré, la colère a succédé au désespoir, et Hécube ne reste plus comme Amital au stade de la déploration :

Ou que ma puissance à souhait le tenant
Je m'aïlle sur sa vie outrageuse acharnant,
Je luy sacque du corps les entrailles puantes,
Je luy tire les yeux de mes mains violentes,

¹³⁷ *Ibid.*, v. 2328 à 2331.

¹³⁸ Voir Lodovico Castelvetro, *Poetica d'Aristotele vulgarizzata e sposta*, op. cit., p. 298.

J'égorge ses enfans et de leur mourant cœur
Je luy batte la face apaisant ma rancœur.¹³⁹

Le chœur qui l'accompagne la suivra également dans le massacre et elles revendiqueront leur geste :

Ce sont là de nos faicts, ce sont de nos proïesses,
Ce sont marques de nous et de nostre vertu :
Nous vons de tels jeux Polydore esbattu.¹⁴⁰

Ce passage n'existe pas chez Sénèque, Garnier en est l'auteur à part entière, comme pour faire concorder le titre de la tragédie *La Troade* au rôle d'Hécube qui devient véritablement un protagoniste avec Pyrrhe, l'héroïne de la pièce, même si elle reste dans un mode déploratif durant toute la première partie de la tragédie, mais sa passion-douleur évolue rapidement pour se transformer en colère pour finir en vengeance.

L'interaction des passions des protagonistes et deutéragonistes détermine la composition des pièces et fonde la nature et le déroulement du nœud et du dénouement.

B - DU NŒUD VERS LE DENOUEMENT

1 Définition du nœud

Selon la définition d'Aristote :

Pour toute tragédie, il existe une partie qui est le nœud, et une autre qui est la résolution ; les faits qui se déroulent en elle, constituent le nœud ; le reste constitue la résolution. J'appelle « nœud » ce qui va du début jusqu'à la partie –la dernière- à partir de laquelle survient le retournement qui conduit au bonheur ou au malheur ; et résolution, ce qui va du début de ce retournement jusqu'à la fin.¹⁴¹

¹³⁹ Robert Garnier, *La Troade*, op. cit., v. 2285 à 2290.

¹⁴⁰ *Ibid.*, v. 2488 à 2490.

¹⁴¹ Aristote, *Poétique*, chapitre 18, 1456a.

Nous pouvons définir le nœud comme le moment où, entre les personnages, commence la crise latente qui s'intensifiera progressivement jusqu'au dénouement. Le manuscrit 559 le définit de la façon suivante, s'inspirant de la pensée aristotélicienne : « on doit entendre par le nœud les événements particuliers qui, en mêlant et en changeant les intérêts et les passions, prolongent l'action et éloignent l'événement principal¹⁴² ». C'est dans cette perspective que le théâtre de la Renaissance définit la notion de nœud qui sera ce qui est dénoué à la fin d'une pièce c'est-à-dire au dénouement qui fera l'objet de notre étude de manière plus précise dans le chapitre suivant, lorsque nous aborderons les structures de la pièce et de l'acte. Ce nœud est donc constitué de tout ce qui fait l'intrigue, les obstacles et les péripéties y étant compris : tous les événements et toutes les situations de la tragédie y seront contenus¹⁴³. Dans *De l'Art de la Tragédie*, Jean de La Taille aborde le point principal d'une tragédie qui est de tenir le spectateur en alerte car la tragédie doit être construite de sorte que :

[elle]change, transforme, manie, et tourne l'esprit des escoutans deçà delà, et faire qu'ils voyent maintenant une joye tournee tout soudain en tristesse, et maintenant au rebours, à l'exemple des choses humaines. Qu'elle soit bien entre-lassee, meslee, entrecoupee, reprise, et sur tout à la fin rapportee à quelque resolution et but de ce qu'on avoit entrepris d'y traicter. Qu'il n'y ait rien d'oisif, d'inutile, ny rien qui soit mal à propos.¹⁴⁴

Le nœud est le moment auquel ces propos correspondent le mieux, d'autant plus que c'est là où les passions se déploient, changent, se transforment, s'affrontent le plus.

Les obstacles peuvent provoquer des passions ou peuvent être provoqués par des passions : si la volonté du héros se heurte à celle d'un autre personnage ou à un événement, un incident qui peuvent provoquer chez lui une passion, le héros donnera libre cours à sa colère par exemple, de même le malheur du héros peut provenir d'une passion qui est en lui comme Phèdre victime de son amour.

¹⁴² Manuscrit 559, *Les caractères de la tragédie. Essais sur la tragédie*, Bibliothèque Nationale, Fonds Français, Nouvelles acquisitions, n°559, Section IV, chapitre II, paragraphe I.

¹⁴³ Voir Jacques Scherrer, *La dramaturgie classique en France*, op. cit., p. 62.

¹⁴⁴ Jean de La Taille, *De l'Art de la tragédie*, in *Saül le furieux, La famine ou les Gabéonites*, op.cit., p. 6.

2 La place des passions dans les obstacles et les péripéties

Dans *La dramaturgie classique en France*, Scherrer distingue deux types d'obstacles : les obstacles extérieurs et les obstacles intérieurs.

Ils seront extérieurs si la volonté du héros se heurte à celle d'un autre personnage ou à un état de fait contre lequel il ne peut rien. Ils sont intérieurs si le malheur du héros vient d'un sentiment, d'une tendance ou d'une passion qui est en lui.¹⁴⁵

Ainsi nous déduisons que les obstacles intérieurs relèvent inévitablement des passions alors que les passions ne sont pas forcément des obstacles intérieurs puisque la passion d'un personnage peut être un obstacle pour le héros notamment : les passions peuvent donc être à la fois des obstacles extérieurs et des obstacles intérieurs sans pour autant qu'il y ait opposition entre les deux catégories. Chez Montchrestien, dans *la Reine d'Écosse* par exemple, un des obstacles que rencontre la reine d'Angleterre est la passion de la reine d'Écosse qui convoite son trône : « Mais l'on m'a rapporté qu'en ce dernier effort, /Elle brigue mon sceptre et minute ma mort¹⁴⁶ ». Il s'agit d'un obstacle extérieur pour la reine d'Angleterre mais d'un obstacle intérieur pour la reine d'Écosse dont l'ambition — passion la perdra puisqu'elle déclenchera la passion de la reine d'Angleterre sous la forme d'une tyrannie fatale à Marie Stuart qui associe la reine à son peuple :

Peuple double et cruel, dont les suprêmes loix
Sont les loix de la force et de la tyrannie,
Dont le cœur est coué de rage et de felonnie,
Dont l'œil se paist de meurtre et n'a rien de plus cher
Que voir le sang humain sur la terre espandre.¹⁴⁷

La passion de chacune est finalement un obstacle extérieur pour chaque reine respective, mais à la différence de la reine d'Angleterre

¹⁴⁵ Jacques Scherer, *La dramaturgie classique en France*, op. cit., p. 63.

¹⁴⁶ Antoine de Montchrestien, *la Reine d'Écosse*, op. cit., v. 51 et 52.

¹⁴⁷ *Ibid.*, v. 826 à 830.

la reine d'Écosse est confrontée à un obstacle intérieur qui est sa propre ambition. Ce désir d'assouvir la passion du pouvoir la mènera finalement à la mort.

Mais pour que le conflit soit plus intense la passion-obstacle doit mettre le héros devant un choix qui le déchire intérieurement, « deux intérêts pressants et opposés¹⁴⁸ », un dilemme qui le fasse lutter avec lui-même. Nous nous référerons ici à *la Carthaginoise* dans laquelle Massinisse est torturé entre la gloire et l'amour face à la décision qu'il doit prendre ; il livre Sophonisbe à Scipion et la garde ainsi en vie ou il accède à la demande de Sophonisbe et lui permet de mettre fin à ses jours comme elle le lui demande en preuve d'amour afin de ne pas être livrée à l'ennemi. L'obstacle véritable se confond ainsi avec le dilemme, état violent dans lequel le héros lutte avec sa propre passion d'autant plus qu'il doit se soumettre à son devoir. En l'occurrence Massinisse doit obéir à Scipion envers qui il a une dette et doit livrer Sophonisbe à sa demande :

Mais à celui qui vit sous le commandement,
La gloire d'obéir reste tant seulement.
Laisse donc cet amour ; liure nous Sophonisbe (...).¹⁴⁹

En effet, Hiempsal est envoyé à l'héroïne avec le poison et Sophonisbe pourra se suicider comme elle le souhaitait. Seulement même après la mort de Sophonisbe les exigences inconciliables qui créent une lutte intérieure en Massinisse continuent à semer le trouble : ce dernier ne peut s'arrêter avec la mort de Sophonisbe. Massinisse ayant pris une si terrible décision continue à être torturé par sa passion et pense alors à se donner la mort : « Si donc il te faut perdre, ô ma plus chère flame, / Avec toi j'esteindray le flambeau de mon âme¹⁵⁰ ; (...). » Cependant il hésite car pour se châtier d'avoir donné la mort à celle qu'il aime il se demande s'il ne vaudrait mieux

¹⁴⁸ Jacques Scherer, *La dramaturgie classique en France*, op. cit., v. 66.

¹⁴⁹ Antoine de Montchrestien, *la Carthaginoise*, op. cit., v. 1290 à 1292.

¹⁵⁰ *Ibid.*, v. 1463 et 1464.

pas se condamner à une errance dans la douleur, une passion prenant le relais de l'autre :

Pour moy, que ie sois homme à iamais execrable ;
Que i'erre par le monde esgaré, miserable,
Sans amis, sans moyens iusqu'au point de la mort ;
Le Ciel n'a point pour moy d'assez rigoureux sort.¹⁵¹

Massinisse est encore partagé entre deux termes d'une alternative et seule la mort du protagoniste peut mettre fin à ce combat intérieur, cependant la tragédie se termine sans que la décision soit clairement énoncée si nous nous référons aux propos de Hiempsal remettant le poison à Sophonisbe :

A regret i'ay receu l'expres commandement
Du Roy votre mari de venir prontement
Vous trouver en ce lieu, ie croy qu'il rendra l'ame
Puisqu'il se void contraint de vous perdre, Madame ;
Ou qu'il viura touiours en eternal esmoy
D'avoir faussé sa foy pour vous garder la foy.¹⁵²

Le dénouement n'est donc pas total car il dépend également de l'état passionnel de Massinisse et de ses aboutissements ultimes. Si la passion du héros constitue un obstacle intérieur il en est de même pour l'héroïne car c'est parce que Massinisse l'aime mais aussi parce qu'elle aime Massinisse qu'elle demande en retour la mort. Cette dernière devient ici une preuve d'amour et la passion amoureuse poussée à son extrême rejoint ainsi son opposé dans la mesure où le besoin excessif de l'autre se termine dans son anéantissement. Le double obstacle intérieur n'est pourtant pas le seul à faire en sorte que le conflit soit encore plus dramatique ; le faux obstacle peut dans de nombreux cas susciter encore plus de peur et de compassion.

Scherer appréhende ainsi le faux obstacle :

Le faux obstacle a même cette supériorité sur le vrai qu'il produit exactement les mêmes réactions dans l'âme du héros qui le rencontre sur sa route, puisque ce dernier le croit véritable, mais qu'il est beaucoup plus facile à écarter puisqu'il est faux : il suffira que le héros s'aperçoive de son erreur.¹⁵³

¹⁵¹ *Ibid.*, v. 1524 à 1527.

¹⁵² *Ibid.*, v. 1588 à 1593.

¹⁵³ Jacques Scherrer, *La dramaturgie classique en France*, op. cit., p. 72.

À la Renaissance le faux obstacle est utilisé peut être moins qu'au XVII^e siècle mais dans les tragédies il n'est justement pas facile à écarter puisque le tragique réside dans le fait que le héros s'aperçoit trop tard que l'obstacle n'était pas véritable. Nous rangeons ainsi sous l'étiquette faux obstacle le malentendu, le quiproquo et l'équivoque. Scherrer précise que

Le quiproquo peut même être plus qu'une erreur qu'on dissipe tôt ou tard. Il peut se prolonger jusqu'à amener le dénouement. (...) C'est assez dire l'importance du quiproquo dans la constitution même du nœud.¹⁵⁴

En effet, Montchrestien utilise le procédé pour *Marc Antoine*, pièce uniquement fondée sur un malentendu donc un faux obstacle du début à la fin. Si Scherrer souligne qu'au XVII^e siècle « la prolongation du procédé choque la vraisemblance¹⁵⁵ », à la Renaissance elle ne semble pas poser de difficultés. *Marc Antoine* s'ouvre sur un long monologue du héros éponyme qui croit avoir été trahi par Cléopâtre :

Et de tous les mechefs le supreme mechef,
Helas ! c'est Cleopatre, hélas! Hélas! C'est elle,
C'est elle qui te rend ta peine plus cruelle,
Trahissant ton amour, ta vie trahissant,
Pour complaire à Cesar qu'elle va cherissant : (...) ¹⁵⁶

Le héros est persuadé que sa défaite face à César est due à Cléopâtre laquelle s'accuse d'en être responsable pour n'avoir envoyé ses « navires creux¹⁵⁷ » à Marc Antoine car ayant « l'âme saisie¹⁵⁸ » « d'ardente jalousie¹⁵⁹ », elle craignait qu'« Antoine absent¹⁶⁰ » « reprint son Octavie¹⁶¹ ». Ainsi, pour être fidèle à Marc Antoine

¹⁵⁴ *Id.*

¹⁵⁵ Jacques Scherrer, *La dramaturgie classique en France*, op. cit., p. 72.

¹⁵⁶ Robert Garnier, *Marc Antoine*, op. cit., v. 132 à 136.

¹⁵⁷ *Ibid.*, v. 454.

¹⁵⁸ *Ibid.*, v. 463.

¹⁵⁹ *Ibid.*, v. 464.

¹⁶⁰ *Ibid.*, v. 465.

¹⁶¹ *Ibid.*, v. 466.

jusqu'au bout et ne pouvant lui survivre Cléopâtre décide de mettre un terme à ses jours : « Mais cependant entrons en ce sépulcre morne,/ Attendant que la mort mes déplaisances borne¹⁶². » Entre temps Marc Antoine va à la mort : « Il faut il faut mourir, il faut qu'une mort belle,/ une mort genereuse à mon secours j'appelle¹⁶³ : (...) » et Cléopâtre est alors décidée à le suivre : « Je mourrois tout soudain, tout soudain je mourrois,/ Et ja fugitive Ombre avec toy je serois¹⁶⁴, (...) » et :

Que de mille baisers, et mille et mille encore,
Pour office dernier ma bouche vous honore :
Et qu'en un tel devoir mon corps affoiblissant
Defaille dessus vous, mon âme vomissant.¹⁶⁵

L'intrigue repose sur un faux obstacle suscité par la passion du héros qui se croit trahit, l'amour le rendant excessivement méfiant : c'est la passion, obstacle intérieur de Marc Antoine qui crée le faux obstacle, lequel n'est jamais élucidé de toute la pièce dans la mesure où il n'y a aucune confrontation, aucun dialogue entre le héros et Cléopâtre. Le quiproquo occupe donc toute la pièce et ne peut être dissipé dans la mesure où il contribue à donner plus d'ampleur au pathétique d'autant plus que les deux héros victimes de leurs passions en constituent le point de départ.

Par ailleurs il arrive également que, outre le nœud, le dénouement d'une tragédie repose sur un faux obstacle qui a pour origine la passion d'un héros même si ce n'est pas le héros lui-même qui élabore le quiproquo. Dans *Hippolyte* par exemple, la mort du héros éponyme est le résultat d'une fausse accusation que la Nourrice a suggérée à Phèdre pour se justifier auprès de Thésée. En effet, le héros risque de rapporter à son père les avances de sa belle-mère : la Nourrice prend les devants et face à la passion de sa protégée en vient à lui suggérer d'accuser Hippolyte de lui avoir fait des avances avant que Thésée n'ait le temps de s'entretenir avec Hippolyte. Thésée,

¹⁶² *Ibid.*, v. 687 et 688.

¹⁶³ *Ibid.*, v. 1236 et 1237.

¹⁶⁴ *Ibid.*, v. 1970 et 1971.

¹⁶⁵ *Ibid.*, v. 1994 à 1997.

sous l'emprise immédiate de la passion appelle alors la colère de Neptune sur Hippolyte qui ne pourra en réchapper. Le quiproquo trouve son origine dans l'amour et son aboutissement dans la colère, toutes deux des passions violentes qui ne laissent aucune chance de résoudre le malentendu puisque la raison est à ce moment précis comme chassée :

En une ville saccagée. L'ire desloge la raison
De nostre cerveau, sa maison :
Puis y bruit l'ayant delogée,
Comme un feu dans un chaume espars,
Ou un regiment de soudars.¹⁶⁶

Le pathétique atteint ici encore son sommet d'autant plus qu'il n'y a pas de confrontation entre Thésée et Hippolyte avant la mort de ce dernier ni aucune explication de Phèdre puisque lorsque cette dernière lèvera le voile sur la vérité Hippolyte sera déjà mort. Il sera trop tard mais Phèdre tentera de réparer le mal par le mal en se suicidant : « Mais de mon sang lascif je vay purger l'offense / que j'ay commise à tort contre votre innocence¹⁶⁷. » Finalement ce faux obstacle aura contribué à la mort de trois personnes : Hippolyte, Phèdre, mais aussi la Nourrice qui a participé à son élaboration :

O Phèdre infortunee ! ô credule Thésée !
O trop chaste Hippolyte à grand tort accusé !
O moi sur tout cruelle, et digne d'une peine
La plus griefve qui soit en l'infemale plaine !
C'est par toy, ma Maistresse, et pour couvrir ton mal,
Que je tramé sur luy ce crime capital.¹⁶⁸

Le héros meurt sans savoir les raisons exactes de sa mort de même Marc Antoine met un terme à ses jours dans l'ignorance de la vérité sur la sincérité et la fidélité de Cléopâtre ce qui intensifie le pathétique.

¹⁶⁶ Robert Garnier, *Hippolyte*, op. cit., v. 1947 à 1952.

¹⁶⁷ Robert Garnier, *Hippolyte*, op. cit., v. 2179 et 2180.

¹⁶⁸ *Ibid.*, v. 1851 à 1856.

3 La place de la péripétie

Le nœud n'est pas uniquement constitué d'obstacles, puisque la pièce est l'exploitation de différentes situations, et comprend ainsi des péripéties qui sont des « changements de fortune ». Aristote définit la péripétie comme « le retournement de l'action en son contraire¹⁶⁹ » et semble n'employer ce mot qu'au singulier ce qui signifierait que dans chaque pièce il n'y aurait qu'une péripétie, c'est à dire un moment unique où le héros passerait du bonheur au malheur dans une tragédie. La péripétie peut être doublée d'une reconnaissance, laquelle est définie comme « le retournement qui conduit de l'ignorance à la connaissance, ou qui conduit vers l'amour ou bien la haine des êtres destinés au bonheur ou bien au malheur¹⁷⁰. » La péripétie et la reconnaissance sont situées par Aristote dans la résolution c'est-à-dire dans le dénouement :

Pour toute tragédie, il existe une partie qui est le nœud, et une autre qui est la résolution ; les faits qui se déroulent en elle, constituent le nœud ; le reste constitue la résolution. J'appelle « nœud » ce qui va du début jusqu'à la partie –la dernière- à partir de laquelle survient le retournement qui conduit au bonheur ou au malheur ; et résolution, ce qui va du début de ce retournement jusqu'à la fin.¹⁷¹

La péripétie semble donc être un élément constitutif du dénouement et non du nœud si l'on se réfère de manière stricte à ces définitions.

À la Renaissance, cette idée est vérifiée dans certaines tragédies, mais il semble que dans d'autres la péripétie est non seulement plurielle mais aussi qu'elle se situe sans difficulté dans le nœud de la pièce : il peut y avoir alors une péripétie dans le nœud et une autre dans le dénouement sans heurter la vraisemblance. Cet usage de la péripétie prépare à la conception classique de la péripétie durant le XVII^e. Ainsi, chez Garnier, dans *Les Juifves* nous assistons à deux retournements de situations : d'abord lors de la rencontre entre Amital

¹⁶⁹ Aristote, *Poétique*, chapitre 11, 1453a.

¹⁷⁰ *Id.*

¹⁷¹ Aristote, *Poétique.*, chapitre 18, 1456a.

et Nabuchodonosor à l'acte III, le tyran déclare explicitement laisser la vie sauve à Sédécie et aux siens :

Je les affranchiray du joug de servitude,
Et de tous les malheurs qui chetivent un Roy
Sous la main de celui qui luy donne la loy.¹⁷²

L'on ne peut s'y tromper d'autant plus que ses propos sont redondants dans la mesure où il avait déjà promis de pardonner à Sédécie : « Bien que sa forfaiture ait la mort desservie,/ pour le respect de vous je luy laisse la vie¹⁷³. » C'est pour cela qu'Amital rend « à Dieu louange¹⁷⁴ » même si le chœur qui suit n'est pas optimiste. Mais ensuite à l'acte V le prophète annonce le sort cruel de Sédécie et de ses enfants, et Amital ne peut que crier au parjure et pleurer avec les siens :

Mes filles soupirez, pleurez, soyez en deuil,
(...)
Vos enfants sont occis, vostre espoux venerable
Deplore entre ses fers son destin lamentable¹⁷⁵

Amital passe donc du malheur au bonheur puis du bonheur au malheur par la succession de deux péripéties qui montre bien que l'usage pluriel des péripéties dans les tragédies du XVI^e siècle permettait d'accentuer le pathétique et de mettre en évidence les conséquences cruelles d'une passion en l'occurrence celle du tyran. Si au XVII^e siècle on admet une nouvelle acception de la péripétie¹⁷⁶, c'est au XVI^e siècle qu'est vraiment née cette nouvelle approche de la péripétie qui n'est pas forcément unique mais qui peut être multiple selon les pièces dans lesquelles elle est utilisée. L'évolution de la péripétie en péripéties se fait par l'intermédiaire des dramaturges plus que par théorisation, puisqu'elle dépend de l'usage qu'en font les dramaturges dans l'élaboration de leur œuvre¹⁷⁷.

¹⁷² Robert Garnier, *Les Juifves*, op. cit., v. 1200 et 1201.

¹⁷³ *Ibid.*, v. 1191 et 1192.

¹⁷⁴ *Ibid.*, v. 1203.

¹⁷⁵ Robert Garnier, *Les Juifves*, op. cit., v. 2013, 2015 et 2016.

¹⁷⁶ Voir Jacques Scherrer, *La dramaturgie classique en France*, op. cit., p. 83.

¹⁷⁷ Voir Jacques Scherrer, *La dramaturgie classique en France*, op. cit., p. 84 et 87.

Ainsi, à la Renaissance existe déjà une nouvelle définition de la péripétie et une nouvelle façon de l'utiliser, puisqu'elle est synonyme de rebondissement ou d'événement imprévu. Chez Montchrestien, *Les Lacènes* illustrent bien cette nouvelle modalité de la péripétie que Aristote considère comme toujours singulière : nous avons cinq moments importants qui nous permettent de saisir l'évolution de la pièce dans son ensemble et à ces cinq moments se superposent quatre changements que l'on peut appeler péripéties. Au début de la tragédie, Cléomène envisageant la défaite de Sparte contre la Grèce décide de se suicider puisqu'il sera, selon lui, de toute façon mis à mort. Mais lors de son entrée en scène nous apprenons par sa mère, Cratesiclea, qu'il pourrait avoir la vie sauve et même garder sa liberté :

Je voy donc à la fin nos peines terminées,
 Qui s'entre-produisoient par si longues années.
 Je te voy, liberté, doux désir de nos cœurs,
 Dissiper aujourd'huy nos captives langueurs.
 Puis que nostre malheur ce grand Monarque touche,
 Que tant de cris piteux sortis de nostre bouche
 N'ont esté vainement expandus dans les Cieux,
 Mais ont esmeu le cœur des pitoyables Dieux, (...) ¹⁷⁸

L'espoir naît alors mais disparaît très vite à l'acte III, lorsque Pheax raconte comment Cléomène et ses hommes furent tués, lesquels avaient décidé de trouver la mort en combattant vaillamment. La tragédie pourrait se terminer à ce moment mais elle continue avec d'autres rebondissements, puisque Ptolomée furieux de n'avoir pu lui-même tuer ses ennemis comme il l'entendait décide de se venger et de les pendre post-mortem :

Mais ne pouvant vanger sur les vifs mon offance ;
 L'en prendray sur les morts une morte vengeance :
 S'ils ont eu de la gloire à mourir bravement,
 Ils auront le gibet pour honteux monument. ¹⁷⁹

Ptolomée outrage ainsi la mémoire des morts en leur donnant pire que la mort et en accentuant la peine de celles qui les pleurent. Par ailleurs, le discours de Ptolomée permet de nous faire croire

¹⁷⁸ Antoine de Montchrestien, *Les Lacènes* in *Tragédies*, nouvelle édition d'après l'édition de 1604 avec notice et commentaire par L. Petit de Julleville, Paris, Librairie Plon, 1891, v. 359 à 365.

¹⁷⁹ Antoine de Montchrestien, *Les Lacènes*, *op. cit.*, v. 1382 à 1385.

également que les « vifs », c'est-à-dire notamment les épouses des défunts et leurs enfants seront épargnés, puisque la fureur de Ptolomée ne semble viser que Cléomène et ses hommes. Cependant nous nous apercevons à la fin de la pièce, par l'intermédiaire du récit du messager au chœur, que les épouses sont mises à mort et donc que les vivants servent à se venger des morts. Ces différents moments représentent différents états dans lesquels se trouvent les personnages et les passages successifs entre chacun de ces états sont les péripéties qui jalonnent la tragédie.

La péripétie n'est donc pas forcément le passage du malheur au bonheur et inversement mais peut être aussi le passage d'un état de malheur à un autre pire que celui de départ ou inversement ; cette correspondance étant également valable pour l'état de bonheur. Castelvetro étend ainsi le sens de la péripétie selon Aristote, en instaurant un rapport entre la péripétie et la complexité d'une « histoire » :

Adunque la favola uguale è quella che, servando per tutta lei uno medesimo tenore di miseria o di felicità, non riceve alcuna mutazione di fortuna ; (...). E la favola disuguale è quella che ha mutazione di stato felice in misero, o, per lo contrario, di misero in felice (...). E chiamo favola semplice quella che non ha se non una mutazione di stato felice in misero, o per lo contrario, di misero in felice come è la favola predetta d'Edipo il tiranno. E voglio io che la semplicità non riguardi la continuazione d'un tenore di stato, come voleva Aristotele, ma la singolarità della mutazione dello stato, alla quale semplicità risponde, per così dire, la dupplicità o la triplicità ; per che la favola doppia sarà quella la quale ha più mutazioni di stato felice in misero, o per lo contrario di misero in felice, si come n'ha molte la favola d'Ercole il forsennato e l'Antigone.¹⁸⁰

¹⁸⁰ Lodovico Castelvetro, *Poetica d'Aristotele vulgarizzata e sposta*, op. cit., p. 316 : « Donc l'histoire égale est celle qui, utilisant pour tout son déroulement un même ton dans le malheur ou le bonheur, ne subit aucun changement de fortune (...). Et l'histoire inégale est celle qui comporte un changement de statut du bonheur au malheur, ou au contraire, du malheur au bonheur (...). Et j'appelle « histoire simple » celle qui n'a qu'un changement de statut du bonheur au malheur ou, au contraire, du malheur au bonheur, comme l'histoire citée plus haut d'*Œdipe Roi*. Et je veux que la simplicité ne concerne pas la continuation d'un ton dans le statut, comme le voulait Aristote, mais la singularité du changement de statut, à laquelle la simplicité répond, ou plutôt la duplicité ou la triplicité ; ainsi, l'histoire double sera celle qui comporte plusieurs changements de statut du bonheur au malheur, ou au contraire, du malheur au bonheur, comme en comportent les histoires d'*Hercule furieux* et d'*Antigone*. » ; (Passage correspondant chez Aristote : *Poétique*, op. cit., 1452a, 12-1452b, 8).

Le changement de statut dont il est question est l'équivalent de la péripétie dont la présence ou l'absence détermine alors, chez Aristote, la simplicité ou la complexité de l'histoire. Mais Castelvetro va plus loin encore et parle d'histoire double en ce qui concerne les histoires qui comportent plusieurs péripéties, alors que pour Aristote il n'y a qu'une opposition entre histoire simple qui ne comporte pas de péripétie et histoire complexe qui en comporte une et une seule uniquement puisque l'action est une et ne peut être autrement :

*(...) e ora parimente dice : poichè l'azione, cioè la cosa rappresentata, è o semplice o riviluppata e non altra, adunque la favola, che è la cosa rappresentante, è o semplice o riviluppata e non altra ; e se è vero che l'azione sia tale e non altra, seguita ancora che la favola sia tale e non altra.*¹⁸¹

Castelvetro s'interroge sur le changement d'état c'est-à-dire sur les modalités de la péripétie et élargit ainsi son champ sémantique :

*(...) e ce ne sia ancora alcuna altra di diverso tenore in uno stato medesimo, come è quella nella quale sopravengono altrui alegramente sopra alegramente o miserie sopra miserie ; sì che la mutazione si fa non solamente di miseria in felicità o di felicità in miseria, ma ancora di miseria in miseria o di felicità in felicità.*¹⁸²

L'utilisation de la péripétie de manière répétitive dans une pièce répond alors à des desseins dramaturgiques étroitement liés à l'histoire.

4 Influence des passions sur les péripéties

Dans l'ensemble de notre corpus, l'arrivée d'une péripétie correspond généralement au moment où un personnage subit une passion ou au moment où cette passion évolue et change d'intensité. Selon les tragédies une ou plusieurs péripéties sont nécessaires et

¹⁸¹ *Ibid.*, p. 318 et 319 : « (...) et de même, [Aristote] dit ceci : puisque l'action, l'élément représenté, est soit simple, soit complexe et pas autrement, donc l'histoire est soit simple, soit complexe et pas autrement ; et il est avéré que si l'action est ainsi et pas autrement, il s'ensuit que l'histoire n'est pas autrement. » ; (Passage correspondant chez Aristote : *Poétique*, *op. cit.*, 1452a, 12-1452b, 8).

¹⁸² *Ibid.*, p. 319 : « (...) et n'y aurait-il pas encore d'autres états comportant différentes tonalités dans un état similaire, comme est celui où surviennent à des personnages bonheurs après bonheurs ou malheurs après malheurs ; ainsi, le changement d'état n'est pas seulement le passage du malheur au bonheur ou du bonheur au malheur, mais également le passage du malheur au malheur ou du bonheur au bonheur (...) »

correspondent souvent à la nature des passions mises en scène ou au choix des personnages qui incarnent ces mêmes passions. Chez Montchrestien, dans *Hector* l'unique péripétie intervenant dans le dénouement, comme le recommande Aristote, est le résultat de la passion du héros dont le désir de gloire est trop immodéré :

Quand le désir de gloire est trop immodéré,
Le plus sain jugement en devient altéré ;
Et vouloir faire tout, c'est vouloir l'impossible, (...).¹⁸³

Andromaque a prévenu Hector du danger qui le guette et du songe prémonitoire qu'elle a eu et malgré cela le héros part se battre. Personne ne croira aux avertissements d'Andromaque jusqu'à ce que le messager annonce dans le dénouement à l'acte V la mort du héros qui constitue ainsi l'unique péripétie de la tragédie.

Chez Garnier, dans *Antigone ou La Piété*, les péripéties sont elles aussi les conséquences des passions des personnages : la première péripétie survient à l'acte III avec l'annonce par le messager de la mort de Polynice et Étéocle qui se sont tués mutuellement, laissant leur mère Jocaste dans l'affliction totale. La passion du pouvoir et le désir d'ambition sont à l'origine de ce malheur comme l'annonçait le chœur à l'acte précédent :

Que l'ardente ambition
Nous cause d'affliction !
Qu'elle nous file d'esclandre !¹⁸⁴

La seconde péripétie survient avec la mort de Jocaste à la fin de l'acte III : cette péripétie est causée par la précédente, la mort des deux frères entraînant celle de la mère. La troisième péripétie survient au début de l'acte IV lorsque l'on apprend que Créon refuse d'inhumer Polynice qui a fait « la guerre à sa ville natale¹⁸⁵ ». Antigone s'oppose à cette décision et sera ainsi condamnée par son oncle à mourir de faim et de soif enfermée dans une caverne, ce qui

¹⁸³ Antoine de Montchrestien, *Hector*, op. cit., v. 881 à 883.

¹⁸⁴ Robert Garnier, *Antigone ou La Piété*, op.cit., v. 596 à 598.

¹⁸⁵ *Ibid.*, v. 1533.

constitue la quatrième péripétie. Celle-ci génère la cinquième péripétie, lorsque l'on apprend que Hémon, fils de Créon, amoureux d'Antigone ne peut supporter le châtement infligé à Antigone et se suicide après que celle-ci se soit donnée la mort en s'étranglant avec ses liens. La sixième péripétie survient alors à la fin de la pièce par le suicide d'Eurydice la mère d'Hémon. Les quatre dernières péripéties sont les conséquences de la passion de Créon assoiffé de pouvoir et illustrant ainsi la figure du tyran. La tyrannie a pour résultat des morts successives et pour finir le châtement du tyran qui ne suit pas les préceptes sacrés et provoque son propre malheur : « Nulles loix de tyrans ne doivent avoir lieu, / Que l'on voit répugner aux préceptes de Dieu¹⁸⁶. » Les péripéties sont ainsi les moments décisifs où les passions se déploient et l'arrivée des péripéties ainsi que leur nombre dépend souvent de l'évolution des passions chez les protagonistes et les deutéragonistes.

C - UNITES D'ACTION ET DE TEMPS

1 Définition de l'unité d'action et de l'unité de temps

L'action peut être définie comme l'ensemble des « démarches des personnages mis en présence des obstacles qui forment le nœud et qui ne sont éliminés qu'au dénouement¹⁸⁷ », d'où l'étroite relation entre nœud et action. Cependant, dans l'étude de l'unité d'action, nous aborderons l'action dans son ensemble en cherchant comment elle peut être construite et en différenciant l'action principale des actions secondaires qui en dépendent. L'action est donc étudiée sur l'ensemble de la pièce et non pas essentiellement dans le nœud.

D'abord, notons une différence entre l'action simple et l'action une, l'unité d'action ayant tendance à être confondue avec la simplicité. Aristote distingue l'action simple de l'action double sachant que l'une et l'autre ont une unité d'action c'est-à-dire que

¹⁸⁶ *Ibid.*, v. 1814 et 1815.

¹⁸⁷ Jacques Scherrer, *La dramaturgie classique en France, op. cit.*, p. 91.

l'action est une : ainsi l'action simple est celle qui ne comporte ni péripétie ni reconnaissance alors que l'action complexe comporte péripétie et reconnaissance ou les deux en même temps¹⁸⁸. Souvent l'on confond la simplicité et l'unité mais les deux notions renvoient à des idées différentes et à une façon différente d'appréhender l'action, ce que souligne Horace dans *l'Art Poétique* : *Denique sit quod vis, simplex dumtaxat et unum*¹⁸⁹. Pour qu'il y ait unité d'action il faut donc une intrigue principale à laquelle des intrigues secondaires seraient subordonnées, ce qu'admet d'ailleurs Aristote dans la *Poétique* :

Qu'il s'agisse d'arguments déjà composés ou d'arguments que le poète compose lui-même, il doit en établir l'idée générale, puis alors seulement y introduire des épisodes et développer.¹⁹⁰

Le terme *épisode* désigne ici les intrigues accessoires ou secondaires, même si le terme épisode est assez ambigu puisqu'il désigne, dans la tragédie grecque, des subdivisions qui correspondent aux actes dans la tragédie française classique. Dès le XVII^e siècle son sens paraît s'élargir et comporter une nuance à laquelle fait allusion l'abbé d'Aubignac :

Les Modernes entendent maintenant par épisode une seconde histoire jetée comme à la traverse dans le principal sujet du poème dramatique, que pour cette raison quelques-uns appellent *une histoire à deux fils*.¹⁹¹

Néanmoins l'introduction d'intrigues secondaires doit se faire sans que l'unité d'action soit compromise, c'est-à-dire que pour qu'elle existe il est nécessaire de prendre en compte quatre critères : l'inamovibilité, la continuité, la nécessité des éléments de l'intrigue¹⁹² qui doivent se succéder « selon la vraisemblance ou la nécessité¹⁹³ »

¹⁸⁸ Voir Aristote, *Poétique*, chap 10, 1452 a.

¹⁸⁹ Horace, *Art poétique, Epitres*, Traduction de F. Villeneuve, Paris, Les Belles Lettres, 1941, v. 23: « Bref, l'œuvre sera ce qu'on voudra, il faut tout au moins qu'elle soit simple et une. »

¹⁹⁰ Aristote, *Poétique*, chp. XVII, 1455a.

¹⁹¹ Aubignac, François Hédelin (abbé d'), *La Pratique du théâtre*, livre II, ch. VIII, éd. Hélène Baby, Champion, 2000, p. 95.

¹⁹² Voir Jacques Scherrer, *La dramaturgie classique en France*, op. cit., p. 98.

¹⁹³ Aristote, *Poétique*, chp.7, 1451b.

et la nature du rapport des intrigues accessoires avec la principale¹⁹⁴. Ainsi, l'action doit être unifiée de telle sorte que l'on ne puisse en supprimer un élément sans la rendre incompréhensible et tous les éléments présents utiles doivent être présents du début de la pièce au dénouement.

2 Les passions comme moteur de l'action

Cette approche de l'unité d'action depuis Aristote jusqu'à la vision classique du théâtre nous permet de définir cette notion avant de pouvoir montrer le rôle des passions dans cette même unité d'action, et comment ces dernières peuvent contribuer à une meilleure harmonie de l'action. La continuité entre des actions secondaires et l'action principale peut être assurée par une ou plusieurs passions, sachant qu'en général l'action principale doit exercer une influence sur chacune des actions accessoires, mais nous trouvons également l'inverse de ce schéma.

Chez Garnier, dans *Hippolyte*, l'action principale comprend la passion de Phèdre pour Hippolyte, le refus de ce dernier devant une telle passion, le complot de Phèdre et de la nourrice pour se venger d'Hippolyte, l'arrivée de Thésée qui se méprend sur son fils et est l'instigateur de sa mort tragique. L'action secondaire est la descente aux Enfers de Thésée accompagné de Pirithois pour ravir l'épouse de Pluton la reine des Enfers. Cette action secondaire se passe dans le hors scène et est annoncée par l'ombre d'Egée dans l'exposition, en tout début de pièce, puisqu'il y est fait allusion par Thésée qui apparaît pour la première fois à l'acte IV et qui justement revient des Enfers et donc de ce hors scène. Nous remarquerons que la suppression de l'action secondaire peut rendre en partie inexplicable l'action principale, que cette même action secondaire commence dès le début de la pièce et se termine peu avant le dénouement, son développement dépendant alors des données de l'exposition et ne nécessitant pas l'introduction tardive d'éléments dus au hasard. Par

¹⁹⁴ Voir Jacques Scherrer, *La dramaturgie classique en France*, op. cit., p. 98.

contre l'action secondaire exerce une influence sur l'action principale, et non l'inverse, car si Thésée revient c'est parce que sa mission a pris fin, l'achèvement de l'action secondaire étant autonome, de même que si Thésée n'était pas descendu aux Enfers, Phèdre n'aurait pas eu l'occasion de parler à Hippolyte et le déroulement de l'action principale aurait été compromis. En observant la tragédie dans son ensemble, nous notons que les deux actions sont imbriquées l'une dans l'autre, puisque l'évolution des personnages ne serait pas complète si les deux plans d'action étaient séparés. En effet, le déroulement des passions de chaque personnage et leurs aboutissements, dépendent réciproquement de l'action et du comportement de ces personnages en question. C'est, au début de la pièce, la passion de Thésée qui le pousse à partir en compagnie de Pirithois vers les Enfers, et c'est son absence, provoquée par sa passion, qui est à l'origine de l'extériorisation de la passion de Phèdre qui ose avouer à son beau-fils ses sentiments. Plus tard, c'est le retour de Thésée dans son foyer qui déclenche la peur de Phèdre et la nourrice, provoquant ainsi pour ultime conséquence, la mort d'Hippolyte. Les passions sont donc au cœur de l'unification de l'action et contribuent ainsi à son bon déroulement en liant chaque événement.

Dans *Marc Antoine*, nous pouvons considérer que l'action principale est constituée par les heurts entre les passions des deux protagonistes, l'amour et la souffrance étant étroitement liés. L'action secondaire a été annoncée en début de pièce : il s'agit de la défaite du héros face à César, cette partie de l'action ayant lieu en hors scène, et de l'entretien de César avec Agrippe son ami et Dircet, l'archer des gardes d'Antoine. Cet entretien permet de mieux expliquer l'action ayant eu lieu dans le hors scène, de justifier le bien fondé d'une guerre contre Antoine, d'introduire la mort de ce dernier, et de montrer la cupidité de César et ses hommes dont la préoccupation première est de sauvegarder des trésors avant que Cléopâtre ne s'en aille avec le secret de leur cachette. Les remarques précédentes valent

ici aussi dans la mesure où l'action secondaire aide à une meilleure compréhension de l'action principale et là par contre l'action secondaire semble ne plus avoir la même autonomie que dans la pièce étudiée ci-dessus ; au contraire, elle est étroitement liée à l'action principale. Les passions sont différentes d'un plan d'action à l'autre, pour permettre une meilleure imbrication de l'action, puisque l'action secondaire dépend des passions des personnages, de l'action principale. Inversement, la passion de Marc Antoine pour Cléopâtre a provoqué la colère de César et donc sa décision d'entrer en guerre contre son beau-frère. Les passions amoureuses du Héros et de sa reine sont à l'origine de la colère de César et aussi de son désir de vengeance parce que Antoine a sali l'image de l'empire romain mais aussi parce qu'il a délaissé la sœur de César, Octavie pour vivre avec Cléopâtre. Cependant, il semblerait également que cette guerre contre Antoine ne soit pas totalement désintéressée, puisque lorsque à l'acte IV le messager annonce la mort d'Antoine, César et les siens se soucient immédiatement du devenir des richesses de l'Égypte. L'objectif premier de César était de vaincre Antoine et donc sa mort doit être la fin ultime de son expédition, mais l'on se rend compte que la cupidité et l'avarice ainsi qu'une passion pour Cléopâtre étaient peut-être les motifs d'une guerre contre Antoine. Il envoie donc Procule :

Qui appaste d'espoir son ame desolee,
 L'asseure de propos, si que puissions avoir
 Ses richesses et elle en nostre plein pouvoir.
 Car entre toute chose ardemment je souhaite
 Le pouvoir conserver jusqu'à nostre retraite
 De ceste terre icy, à fin d'en decorer
 Le triomphe qu'à Romme on nous doit preparer.¹⁹⁵

L'action principale dépend également de l'action secondaire dans le sens où c'est la victoire imminente de César qui provoque en partie le désespoir et la mort d'Antoine et partant celle de Cléopâtre. Les deux actions dépendent ainsi de telle manière l'une de l'autre que l'on ne peut vraiment savoir laquelle a provoqué vraiment l'autre, les

¹⁹⁵ Robert Garnier, *Marc Antoine*, op. cit., v. 1705 à 1711.

passions étant les vecteurs de rapports circulaires fonctionnant sur le principe de vase-communicant. Cette relation indissociable entre les deux actions est aussi le résultat d'une dépendance réciproque entre les passions mises en scène : la douleur peut entraîner la colère et inversement la colère peut entraîner la douleur, mais l'amour peut entraîner la colère ou la douleur ou alors l'une et l'autre. L'on peut considérer qu'une action est influencée si elle l'est dans son ensemble c'est-à-dire de son début à sa fin : dans l'action secondaire, la venue et la victoire de César auraient pu avoir pour conséquence la séparation du couple Marc Antoine – Cléopâtre sans aboutir jusqu'à la mort d'Antoine et à la résolution de mourir de Cléopâtre. Cependant, l'action secondaire et les passions qui s'y développent poussent l'action principale et les passions qui y évoluent à sa fin et influencent donc son aboutissement ultime, puisque la guerre menée par César et sa victoire entraînent la mort et non pas uniquement le désespoir et la douleur.

Nous retrouvons également cette unification de l'action par les passions dans *Antigone ou La Piété* où l'action principale est constituée par la vertu d'Antigone face aux malheurs qui s'abattent sur sa famille et particulièrement face à Créon auquel elle s'oppose durant les deux derniers actes. Nous pouvons alors considérer que l'action secondaire occupe les trois premiers actes, puisqu'il s'agit essentiellement de l'affliction d'Œdipe et de Jocaste devant la guerre fratricide à laquelle se livrent Étéocle et Polynice, guerre qui provoque la mort de leur mère. Antigone joue le rôle de celle qui reconforte et assiste ses parents avec pitié et courage. L'action en elle-même de l'héroïne ne commence qu'à partir du troisième acte. La continuité entre les deux plans d'action est assurée par une passion dominante dans cette tragédie, le désir de puissance et de pouvoir qui engendre la tyrannie, et auquel s'oppose la vertu correspondante, la pitié et partant la modération.

En effet, jusqu'au troisième acte nous assistons à la guerre pour le pouvoir entre les deux frères qui ne se soucient pas de la douleur

qu'ils provoquent autour d'eux ; à partir du quatrième acte, cette même passion du pouvoir est mise en scène, mais c'est Créon qui prend le relais de ses neveux. Nous retrouvons également la même attitude d'indifférence pour la douleur provoquée chez les siens, puisque ce qui compte avant tout c'est étendre sa puissance et faire régner la tyrannie. L'action principale est alors le résultat de l'action secondaire puisque la lutte entre Créon et sa nièce a pour origine l'aboutissement de la lutte entre Polynice et Étéocle : les deux frères s'étant entretués, Créon refuse d'inhumer Polynice, ce qui provoquera l'affrontement dont il est question durant toute l'action principale. La passion du pouvoir sera à l'origine de toutes les morts et les malheurs de cette tragédie dont l'objectif est de dénoncer l'abus de pouvoir et la tyrannie qui renvoie au contexte politique français de l'époque.

Le rôle des passions dans la mise en place de l'unité d'action est important puisqu'il permet un renforcement de cette même unité. Nous retrouvons cette même caractéristique dans la conception d'une unité de temps où l'action est située dans une journée de théâtre qui implique l'existence de limites temporelles à l'action aidant ainsi à son unification. L'unité de temps se fonde sur une limitation qui préside à la conception de l'œuvre. Cette limitation du temps théâtral apparaît en France au XVI^e siècle chez les dramaturges et les théoriciens qui la reprennent aux Anciens et aux théoriciens et dramaturges de la Renaissance. Cette limitation de temps existe déjà chez Aristote qui conçoit qu'une pièce dure le temps d'« une seule révolution du soleil ». Castelvetro reprendra cet argument avec davantage de précision :

*Ora s'era detto di sopra, paragonando la lunghezza della tragedia con quella dell'epopea, in un luogo, che, quanto alla lunghezza che cade sotto il senso della vista e dell'udita, quella della tragedia non poteva passare dodici ore, là dove quella dell'epopea poteva passare molti di ; e in un altro luogo s'era detto che, quanto agli episodi, la tragedia gli aveva brevi e l'epopea lunghi ; (...).*¹⁹⁶

¹⁹⁶ Lodovico Castelvetro, *Poetica d'Aristotele vulgarizzata e sposta*, op. cit., p. 514 : « Maintenant il est dit à un endroit plus haut, en comparant la longueur de la tragédie à celle de l'épopée, que, au sujet de la longueur qui sollicite la vue et l'ouïe, la tragédie ne peut dépasser douze heures là où l'épopée peut durer plusieurs jours et à

La Taille à son tour définit la règle de l'unité de temps :

Il faut toujours représenter l'histoire ou le jeu en un mesme jour, en un mesme temps, (...)»¹⁹⁷

Cependant il faut distinguer deux types de temps : le temps réel de la représentation et le temps fictif de l'histoire, ce que font Castelvetro et La Taille. Lorsque ci-dessus Castelvetro parle du temps théâtral, il s'agit bien du temps de représentation qui sollicite bien la vue et l'ouïe puisque peu après il définira le temps de la fiction en le comparant toujours au temps de l'épopée :

*(...) e ora qui alle cose dette s'aggiugne che la lunghezza della tragedia dee essere minore di quella dell'epopea per un'altra via, perciocché l'epopea può avere per sogetto un'azione ripiena di più azioni o di più favole dipendenti l'una dall'altra ; il che non può avere la tragedia, alla quale basta l'una delle molte azioni o favole per riempierla sufficientemente.*¹⁹⁸

La Taille retient de Castelvetro :

La distinction du temps du théâtre et du temps de représentation, qui sert la différence qu'il veut marquer avec le temps médiéval, et qui induit la double formulation *temps* et *jour*.¹⁹⁹

Ainsi, « en un mesme temps » correspondrait au temps de la fiction, et « en un mesme jour » au temps de représentation.

Cependant, cette limitation du temps théâtral n'est pas toujours respectée et peut varier d'un auteur à l'autre ou d'une pièce à l'autre, ce qui explique au début du XVII^e siècle que la règle ne soit pas systématiquement appliquée :

un autre endroit, il est dit à propos des épisodes que la tragédie a des épisodes courts et l'épopée des épisodes longs. » ; (Passage correspondant chez Aristote : *Poétique*, op. cit., 1456a, 10-32).

¹⁹⁷ Jean de La Taille, *De l'Art de la tragédie*, in *Saül le furieux, La famine ou les Gabéonites*, op. cit., p. 5.

¹⁹⁸ Lodovico Castelvetro, *Poetica d'Aristotele vulgarizzata e sposta*, op. cit., p. 514 : « Et maintenant [Aristote] ajoute aux éléments déjà dits que la longueur de la tragédie doit être plus courte que celle de l'épopée d'une autre manière puisque l'épopée peut avoir comme sujet une action pleine de nombreuses actions et de nombreuses histoires dépendant les unes des autres, ce que ne peut avoir la tragédie, qu'une seule des nombreuses actions et histoires évoquées peut suffire à remplir complètement. »

¹⁹⁹ Françoise Charpentier, « *L'art de la tragédie* de Jean de La Taille et la doctrine classique », in *Par Ta colère nous sommes consumés*, Jean de La Taille auteur tragique, textes réunis par Marie-Madelaine Fragonard, Paradigmes, Orléans, 1998, p. 53.

(...) la nécessité de cette limitation n'avait dû paraître souhaitable qu'à un cercle fort restreint de critiques ou d'érudits, de lecteurs ou de spectateurs, puisque les premières années du XVII^{ème} siècle voient au contraire une durée presque illimitée accordée aux actions dramatiques.²⁰⁰

À la Renaissance, cette règle semble généralement assez bien respectée puisque toutes les pièces de notre corpus y sont soumises, sachant également que le souci de la règle de vraisemblance implique le respect de l'unité de temps. La doctrine classique exige en effet un respect essentiel de la vraisemblance, introduite en Italie par Maggi, lequel fonde en 1550 « pour la première fois l'unité de temps sur le principe de la vraisemblance²⁰¹. » Castelvetro y fait allusion lorsqu'il distinguera la durée de la représentation de celle de l'histoire. Les dramaturges font en sorte qu'il y ait une égalité entre temps fictif et temps réel dans la mesure du possible. Ainsi le temps de l'action respecte l'unité de temps et peut tenir en une journée sans trop de difficultés. Par ailleurs, dans certaines pièces, le temps de l'histoire sera plus long que celui du temps de la représentation mais dans d'autres, le temps de l'histoire pourra être égal au temps de la représentation.

La Taille, lui, prône comme nous l'avons vu le respect de la règle de l'unité temporelle qu'il théorise presque dans *de l'Art de la Tragédie* : aussi ses tragédies illustrent bien ses propos. Dans *Saül Le Furieux* le temps de l'histoire pourrait s'étaler sur un jour, puisque l'action se déroule sur un espace géographique restreint : le mont Gelboé dans le camp israélite, près du camp philistin, devant la tente du roi dans les deux premiers actes : « son pavillon²⁰² », « camp des Philistins²⁰³ », « vostre Armee voisine²⁰⁴ ». Dans le troisième acte l'action se situe devant la maison de la sorcière à Endor, mais La Taille fait en sorte que ce lieu soit près du camp : « On m'a, Sire adverty qu'icy pres est encor' / Une Dame sorcière au lieu qu'on dit

²⁰⁰ Jacques Scherrer, *La dramaturgie classique en France*, op. cit., p. 110.

²⁰¹ René Bray, *La Formation de la doctrine classique en France*, Nizet, 1983, p.225.

²⁰² Jean de La Taille, *Saül Le Furieux*, op. cit., v. 22.

²⁰³ *Ibid.*, v. 40.

²⁰⁴ *Ibid.*, v. 274.

Endor²⁰⁵, », contrairement à la réalité géographique selon laquelle Endor se trouve à une certaine distance du camp de Saül, puisque dans l'Ancien Testament Saül et ses compagnons arrive chez cette femme de nuit : « Saül se déguisa et endossa d'autres vêtements, puis il partit avec deux hommes et ils arrivèrent de nuit chez la femme (...)»²⁰⁶. » La précision permet bien de comprendre que le chemin a été très long et l'on suppose bien que ces hommes partirent assez tôt dans la journée même s'ils ne partirent pas avec le lever du jour. L'action aux deux derniers actes se situe dans des lieux vagues cependant assez près du camp israélite et du lieu de bataille : « au camp, vostre camp²⁰⁷ », « au camp²⁰⁸ », « du Camp Israélite²⁰⁹ », « Du camp²¹⁰ ». Le dramaturge peut donc modifier la géographie pour le respect de l'unité de temps, afin que la durée de temps impartie puisse plausiblement se dérouler en une journée maximum. Ainsi, dans *La Famine, ou Les Gabéonites*, l'action se déroule devant le tombeau de Saül et non loin de ce tombeau, ce qui peut permettre au temps de l'histoire d'être presque de la même longueur que celui de la représentation. L'unité de temps semble donc dépendre de l'unité de lieu en tout cas lorsqu'il s'agit de lieux réels par opposition à des lieux « imaginaires » dont la production dépend de l'état d'esprit des personnages sous l'influence des passions comme nous le verrons dans le chapitre suivant.

3 Le rôle des passions dans l'unification du temps

Chez Montchrestien, *Hector*, *La Reine d'Escoce*, *La Carthaginoise*, *Aman* peuvent être représentées en temps réel, c'est-à-dire que le temps de l'histoire est égal au temps de la représentation et comporte une longueur de deux à quatre heures. Hector se bat contre

²⁰⁵ *Ibid.*, v. 467 et 468.

²⁰⁶ *La Bible de Jérusalem*, traduite en français sous la direction de l'Ecole biblique de Jérusalem, Les Editions du Cerf / Groupe Fleurus-Mame, 2001, Ancien Testament, I Samuel XXVIII, 8.

²⁰⁷ Jean de La Taille, *Saül Le Furieux*, *op. cit.*, v. 915 et 917.

²⁰⁸ *Ibid.*, v. 1164.

²⁰⁹ *Ibid.*, v. 1200.

²¹⁰ *Ibid.*, v. 1337.

ses ennemis et est tué par Achille hors des remparts de Troie, mais suffisamment près du château pour que le temps écoulé entre son départ et l'annonce de sa mort ne soit pas trop long. Par ailleurs, les seules indications temporelles précisent uniquement le point de départ de la tragédie, c'est-à-dire qu'elle commence au lever du jour :

Le Soleil n'a plustost allumé la iournée,
Que je quitte ma couche et devers luy tournée
Luy raconte mon songe (...).²¹¹

Dans *La Reine d'Escoce*, il n'y a aucune indication de temps et les dialogues entre les personnages et enfin la décision de la Reine d'Angleterre d'exécuter sa rival peuvent plausiblement ne prendre que quelques heures. *La Carthaginoise* met en scène un moment important de la relation amoureuse entre Massinisse et Sophonisbe, le mauvais pressentiment de l'héroïne est annoncé le matin même :

Les coqs jà resueillez à l'approcher du iour,
D'un gosier enroué salüoient tour à tour
Le berceau blanchissant de la vermeille Aurore,
Dont la jouë et la main de safran se colore ;
Alors que le sommeil distila ses paquets
Sur mes yeux fatiguez de chercher le repos :
Mais au lieu d'accoiser mon ame toute émeüe,
Deux images d'horreur il presente à ma veüe, (...) ²¹²

L'entrevue entre Massinisse et Scipion peut avoir lieu au cours de la matinée, après l'arrivée de Massinisse au château et son entrevue avec Sophonisbe; il reste le temps des dialogues jusqu'à la décision convergente des deux protagonistes.

Dans *Aman*, du début de la tragédie, au moment où Assuérus se rend compte de la fausseté d'Aman mise à jour par Rachel, l'action guidée par les dialogues avance assez rapidement. Ainsi, d'une façon générale, les indications temporelles précises et explicites sont inexistantes, le calcul du temps s'effectue par rapport aux différents lieux où se déploie l'action et par déduction du temps pris pour aller

²¹¹ Antoine de Montchrestien, *Hector*, *op. cit.*, v. 547 à 549.

²¹² Antoine de Montchrestien, *La Carthaginoise*, *op. cit.*, v. 259 à 266.

d'un lieu à un autre : dans la majorité des cas, à une exception près le temps est proportionnel au nombre de lieux géographiques où se déroule l'action.

En effet, dans *David*, l'action se déroule entre Jérusalem et Raba, alors que David, apprenant que Bethsabée porte son enfant, envoie quérir Urie à Raba pour qu'il passe quelques jours au côté de son épouse afin que la grossesse soit justifiée. Seulement, un messenger part chercher Urie qui revient et passe au moins deux jours à Jérusalem comme l'indique par ailleurs l'Ancien Testament : « Urie resta à Jérusalem ce jour-là et le lendemain²¹³ », puis enfin repart sur ordre de David sur le champ de bataille, ayant refusé d'aller auprès de son épouse ; le roi l'avait renvoyé avec une missive pour Ioab : celle de mettre Urie en première position au combat afin qu'il soit tué, et lorsque ce dernier rend son dernier souffle, un messenger vient en avertir le roi. En comptabilisant le nombre de trajet effectué entre Jérusalem et Raba, nous nous rendons bien compte que la distance entre les deux villes a été effectuée quatre fois sachant le temps nécessaire à cette époque pour gravir de telles distances, d'autant plus qu'une traversée du Jourdain s'impose à chaque fois : les indications relevées dans l'Ancien Testament le confirment : « On l'annonça à David qui rassembla tout Israël, passa le Jourdain et arriva à Hélam²¹⁴. » Nous ne pouvons donc croire raisonnablement que le temps de l'histoire puisse s'inscrire ici dans une journée et s'étendra alors sur plusieurs jours. Le temps de l'histoire sera donc forcément beaucoup plus long que celui de la représentation théâtrale mais l'unité d'action et l'unité temporelle sont maintenues par le choix précis des moments décisifs qui sont représentés sur scène. Ces moments dépendent également de l'évolution des passions des personnages et correspondent à certaines étapes de cette évolution. En ce qui concerne la passion de David : il est tourmenté par l'adultère, par la passion qu'il porte à Bethsabée, puis il tombe dans

²¹³ *La Bible de Jérusalem, op. cit.*, II Samuel XI, 12.

²¹⁴ *Ibid.*, II Samuel X, 17.

l'excès, poussé par son conseiller Nadab au point d'ordonner la mort d'un de ses meilleurs hommes, Urie, par concupiscence, le soulagement de David une fois sa passion portée à son extrême et couronnée par la mort de Urie, puis les remords le gagnent et le pousse finalement au repentir, dans la douleur, d'avoir désobéi à Dieu. Si la passion évolue avec lenteur, elle distend l'unité temporelle qui doit s'adapter à sa durée.

Dans *Les Lacènes*, il n'y a pas d'indication temporelle en début de pièce, même si l'on suppose que l'action commence avec le lever du soleil, d'autant plus que cette supposition peut être confirmée par une indication de temps précise à la moitié de la pièce, lorsque Pheax raconte à Cratesiclea comment son fils et de nombreux autres braves guerriers moururent :

A peine le Soleil avoit laissé derriere
Vne egale moitié de sa longue carriere,
Que chassant de son cœur tout pensement craintif,
Libre il voulut mourir pour ne vivre captif.²¹⁵

Il est donc midi lorsque ces hommes ont livré bataille, une demi-journée s'est écoulée et à partir de ce moment jusqu'à la fin de la tragédie il s'écoule certainement quelques heures de plus puisqu'il faut à Pheax le temps de narrer le combat, sachant que par la suite Cratesiclea laisse libre cours à son affliction, que Agis tente de se suicider, que Ptolomée fait pendre les combattants mort pour les humilier et se venger, puis qu'il ordonne finalement la mort de Cratesiclea et sa troupe, que raconte un messenger, l'action ayant eu lieu dans le hors scène afin d'être conforme aux bienséances. Ainsi, nous pouvons évaluer approximativement le temps de l'histoire à une journée pour cette tragédie. La durée de l'action n'est pas beaucoup plus longue que la durée de la représentation, si nous limitons celle-ci jusqu'à quatre heures. Le temps n'est pas un obstacle au rythme de la pièce, puisque dans les *Lacènes* de nombreuses

²¹⁵ Antoine de Montchrestien, *Les Lacènes*, op. cit., v. 814 à 817.

péripéties suscitées par les passions scandent l'histoire permettant une unification du temps. Le temps qui passe est aussi représenté par les nombreuses étapes par lesquelles évoluent les passions ; le choix de ces étapes s'effectue afin qu'elles illustrent bien des moments décisifs dans l'évolution de ces mêmes passions.

4 Les rapports entre unité d'action et unité de temps : la continuité créée par les passions

Ainsi, dans les tragédies, l'unité de temps semble respectée et même dans les cas où le temps de l'histoire est un peu long, l'action reste tout de même soutenue, car sa mise en scène suit des périodes où les passions provoquent des crises. En considérant les rapports temps-passion, nous observons que les passions permettent souvent de raccourcir et d'unifier le temps de la tragédie de telle sorte que de longues périodes peuvent être représentées par plusieurs crises de passions devenant ainsi des repères temporels : les tragédies deviennent principalement des crises de passions qui respectent alors sans difficulté l'unité de temps. C'est ce qu'observera au XVII^e siècle l'abbé Nadal dans ses « Observations sur la tragédie ancienne et moderne » :

« Une raison bien naturelle a obligé les maîtres de l'art à resserrer la tragédie dans un court espace de temps ; c'est qu'en effet c'est un poème où les passions doivent régner, et que les mouvements violents ne peuvent être d'une longue durée. »²¹⁶

Au delà d'un respect rigoureux de l'unité de temps, il existe une coïncidence de l'action- passion et du temps qui se resserre autour d'une ou plusieurs passions évoluant ensemble et de manière très rapide, la tragédie pouvant être conçue comme une crise violente et rapide. Chez Garnier notamment, les tragédies respectent l'unité de temps et les passions évoluent rapidement et violemment jusqu'au dénouement : dans *Marc Antoine* ce sont les deux passions

²¹⁶ Abbé Nadal, « Observations sur la tragédie ancienne et moderne » in *Œuvres mêlées*, Briasson, 1738, Tome II, p. 167.

amoureuses du héros éponyme et de Cléopâtre entre lesquels il n'y aura pas de confrontations et donc pas de dialogues, qui font évoluer l'action autour de laquelle se greffent les dialogues des autres personnages ; au contraire, dans *Hippolyte*, cette même passion amoureuse pousse l'action à son extrême par la confrontation. Dans *Antigone ou La Piété*, *La Troade* et *Les Juives*, l'action progresse en utilisant un couple de passions antagonistes : la douleur et la colère exacerbent ainsi les échanges entre les personnages. Dans *Porcie* et *Cornélie*, la souffrance pousse les héroïnes à se dépasser lorsqu'elle arrive au paroxysme de leur passion : elles qui semblent d'abord subir la fatalité, la reprennent à leur compte en décidant de porter leur douleur jusqu'à son terme, même dans la mort. Les passions en évoluant gagnent en intensité, provoquant ainsi l'immédiateté des actions entre les personnages et réduisant aussi le laps de temps entre chaque action.

CHAPITRE III

LES PASSIONS DANS LA STRUCTURE EXTERNE DU TEXTE TRAGIQUE

La structure externe relève de la mise en œuvre des pièces, alors que notre premier chapitre traite de la conception du texte tragique. Cette mise en œuvre des textes tragiques est déterminée par des traditions littéraires mais aussi par les conditions matérielles du spectacle pour lequel ils ont été conçus²¹⁷. La forme d'une pièce est souvent déterminée par sa mise en scène qui dépend elle-même des possibilités matérielles du théâtre selon les époques et des idées émises à propos de l'unité de lieu. Par ailleurs, en fonction de traditions ou de nécessités scéniques²¹⁸, la pièce sera soumise à des subdivisions et l'écriture théâtrale prendra des formes diverses. Nous observerons donc quelle influence exercent les passions sur l'unité de lieu d'une part, les structures de la pièce et de l'acte d'autre part, et enfin les fonctions des formes de la scène et des formes de l'écriture théâtrale.

A - L'UNITÉ DE LIEU

1 Définition de l'unité de lieu

L'unité de lieu comprend non seulement le lieu fictif de l'action dans une pièce de théâtre, mais aussi le lieu matériel du théâtre, les deux sens se recouvrant. Si l'unité d'action et l'unité de temps sont mentionnées chez Aristote et chez Horace, cette exigence de l'unité de lieu n'est formulée chez aucun des deux et La Taille en est bien le premier législateur en français²¹⁹, le premier à formuler clairement la

²¹⁷ Voir Jacques Scherrer, *La dramaturgie classique en France*, op. cit., p. 149.

²¹⁸ Voir Jacques Scherrer, *La dramaturgie classique en France*, op. cit., p. 12.

²¹⁹ Voir Françoise Charpentier, « l'Art de la tragédie de Jean de La Taille et la doctrine classique », in *Par Ta colère nous sommes consumés. Jean de La Taille auteur tragique*, Textes réunis par Marie-Madeleine Fragonard, Orléans, Paradigme, 1998, p. 52.

nécessité de « toujours représenter l'histoire ou le jeu (...) en un même lieu²²⁰ ». Castelvetro, lui, pour des raisons de vraisemblance associe l'unité de lieu à l'unité de temps puisque l'action tragique pour qu'elle respecte l'unité de temps doit aussi respecter une unité de lieu qui permet de réduire le temps et de resserrer l'action :

*(...) conviene avere per sogette un'azione avvenuta in picciolo spazio di luogo e in picciolo spazio di tempo, cioè in quel luogo e in quel tempo occupati in operazione, e non altrove né in altro tempo.*²²¹

L'unité de temps dépendrait donc de l'unité de lieu même si comme en témoigne Scherrer :

Jamais l'unité de lieu n'est apparue comme un impératif catégorique auquel il fallait tout sacrifier. Il y a des accommodements avec elle. Si elle risque d'imposer des sacrifices trop douloureux, c'est elle qu'on sacrifiera.²²²

Il semble qu'au début du XVII^e siècle on ne se soucie pas d'unifier le lieu puisque :

L'action se transporte, en fonction des nécessités de l'intrigue et du goût du spectacle varié, dans les pays les plus divers.²²³

Pourtant, au XVI^e siècle, la règle de l'unité de lieu est née et les dramaturges s'efforcent de la respecter, comme le fait La Taille dans ses tragédies, au point de « rétrécir » le lieu géographique où se passe l'entrevue entre le héros et la sorcière, puisque comme nous l'avons vu ci-dessus, Endor se retrouve près du camp israélite. Certes, toutes les pièces ne respectent pas systématiquement l'unité de lieu d'autant plus que les indications de lieux sont souvent inexistantes, mais de manière générale le lieu fictif est concentré sur une même zone géographique. Chez Garnier, dans *Les Juifves*, l'action se déroule

²²⁰ Jean de La Taille, *De l'Art de la tragédie*, in *Saül le furieux, La famine ou les Gabéonites*, *op. cit.*, p. 5.

²²¹ Lodovico Castelvetro, *Poetica d'Aristotele vulgarizzata e sposta*, *op. cit.*, seconda parte principale, p. 149 : « (...) il convient que la tragédie ait pour sujet une action se passant durant un laps de temps resserré et dans un lieu restreint, c'est-à-dire que c'est dans ce lieu et durant cette période que les acteurs doivent représenter l'action, non pas autre part et non pas à un autre moment. » ; (Passage correspondant chez Aristote : *Poétique*, *op. cit.*, 1449b, 9-21).

²²² Jacques Scherrer, *La dramaturgie classique en France*, *op. cit.*, p. 183.

²²³ *Ibid.*, p. 184.

dans le château de Nabuchodonosor et dans les environs : « icy²²⁴ », « Derriere le chasteau²²⁵ », « une grand'place²²⁶ » ; dans *Marc Antoine*, l'action se déroule à Alexandrie dans le palais de Cléopâtre et dans les environs de ce même palais puisque César assiège les murailles de la ville comme le montre certaines indications : « T'enferme dans ta ville²²⁷ », « toute la ville²²⁸ », « les temples sacrez de l'Argolique Isis²²⁹ ». Enfin, dans *Porcie* le lieu est aussi unifié puisque l'action se déroule de manière générale à Rome, et plus précisément dans le palais impérial où l'héroïne est reliée au hors scène par un messenger : « icy²³⁰ », « la Cité²³¹ », « cest Empire puissant²³² », « brave Cité, des autres Citez Roine²³³ » ; dans *Cornélie*, nous constatons le même procédé, l'héroïne attend Pompée à Rome : « ceste Cité²³⁴ », « en ceste Cité²³⁵ », « ceste maison²³⁶ », « la maison de Pompee²³⁷ », tandis que César part livrer bataille à son époux. Cornélie attend à Rome dans la maison de Pompée jusqu'à ce que le messenger, lien avec le hors scène, vienne annoncer la mort de l'époux et la victoire de César.

Chez Montchrestien, le lieu est également unifié puisque dans *Hector* la scène se déroule à Troie dans le palais de Priam même si le héros se bat sous les murs de la ville : « Troye²³⁸ », « ses fortes murailles²³⁹ », « ces Remparts²⁴⁰ », « vostre maison²⁴¹ », « dedans ses

²²⁴ Robert Garnier, *Les Juifves*, op. Cit., v. 795.

²²⁵ *Ibid.*, v. 1891.

²²⁶ *Ibid.*, v. 1893.

²²⁷ Robert Garnier, *Marc Antoine*, op. cit., v. 129.

²²⁸ *Ibid.*, v. 309.

²²⁹ *Ibid.*, v. 272 et 273.

²³⁰ Robert Garnier, *Porcie*, op. cit., v. 522.

²³¹ *Ibid.*, v. 578.

²³² *Ibid.*, v. 630.

²³³ *Ibid.*, v. 1031.

²³⁴ Robert Garnier, *Cornélie*, op. cit., v. 148.

²³⁵ *Ibid.*, v. 1876.

²³⁶ *Ibid.*, v. 1570.

²³⁷ *Ibid.*, v. 1914.

²³⁸ Antoine de Montchrestien, *Hector*, op. cit., v. 771.

²³⁹ *Ibid.*, v. 772.

²⁴⁰ *Ibid.*, v. 761.

²⁴¹ *Ibid.*, v. 769.

murs²⁴² », « sa maison²⁴³ » ; dans *La Reine d'Escoce*, l'action se déroule dans le château de la reine d'Angleterre et dans les environs : « nos bords²⁴⁴ », « sa prison²⁴⁵ », « en prison²⁴⁶ », « ici²⁴⁷ », « aux bords des barbares Anglois²⁴⁸ », « Une grand'salle²⁴⁹ » ; dans *La Carthaginoise*, il en est de même : l'action a lieu dans le château de Sophonisbe : « nos murs²⁵⁰ », « nos ramparts²⁵¹ », « au chasteau²⁵² », « ici²⁵³ ». Il en est de même pour *Les Lacènes* où l'action a lieu dans l'enceinte du palais de Ptolomée et dans ses alentours : « ma prison²⁵⁴ », « ce Palais²⁵⁵ », « en prison²⁵⁶ », « son Palais²⁵⁷ », « du logis²⁵⁸ », « du Palais Royal²⁵⁹ », « au Chasteau²⁶⁰ » ; dans *Aman*, l'action se déroule dans le palais d'Assuérus à Suse : « mon cabinet²⁶¹ », « du Palais²⁶² », « la ville²⁶³ », « ce large Empire²⁶⁴ ». Dans le respect de cette unité de lieu, nous constatons que les dramaturges s'efforcent d'exclure la possibilité d'une représentation de lieux trop éloignés les uns des autres et font plutôt se dérouler l'action dans des lieux voisins de sorte que si l'on doit passer d'un lieu à un autre, cela puisse se faire le plus rapidement possible et sans entreprendre de longs voyages. Les remarques de Scherrer à ce

²⁴² *Ibid.*, v. 1959.

²⁴³ *Ibid.*, v. 1965.

²⁴⁴ Antoine de Montchrestien, *La Reine d'Escoce*, *op. cit.*, v. 39.

²⁴⁵ *Ibid.*, v. 47.

²⁴⁶ *Ibid.*, v. 447.

²⁴⁷ *Ibid.*, v. 453.

²⁴⁸ *Ibid.*, v. 825.

²⁴⁹ *Ibid.*, v. 1419.

²⁵⁰ Antoine de Montchrestien, *La Carthaginoise*, *op. cit.*, v. 333.

²⁵¹ *Ibid.*, v. 348.

²⁵² *Ibid.*, v. 399.

²⁵³ *Ibid.*, v. 1632.

²⁵⁴ Antoine de Montchrestien, *Les Lacènes*, *op. cit.*, v. 123.

²⁵⁵ *Ibid.*, v. 163.

²⁵⁶ *Ibid.*, v. 436.

²⁵⁷ *Ibid.*, v. 491.

²⁵⁸ *Ibid.*, v. 900.

²⁵⁹ *Ibid.*, v. 944.

²⁶⁰ *Ibid.*, v. 968.

²⁶¹ Antoine de Montchrestien, *Aman*, *op. cit.*, v. 777.

²⁶² *Ibid.*, v. 1335.

²⁶³ *Ibid.*, v. 1483.

²⁶⁴ *Ibid.*, v. 1598.

propos peuvent s'appliquer dès la Renaissance aux textes de notre corpus :

Ainsi divers lieux situés dans l'enceinte d'une même ville ou dans les environs immédiats, ou encore diverses localités d'une région naturelle de petite dimension, telle qu'une plaine, une forêt ou une île, pourront constituer cette unité.²⁶⁵

Cependant l'unité de lieu impliquerait-elle que l'action se passe en un même lieu au sens strict du terme, c'est-à-dire non en une seule ville ou une seule région qui comprendraient différents lieux d'une même zone, mais un même lieu, une même place invariable ? En tout cas il semble bien qu'à cette époque, la conception de l'unité de lieu implique qu'il puisse y avoir un lieu général dans lequel seraient compris des lieux particuliers, cette conception se rapprochant de celle de La Mesnardière au début du XVII^e siècle.

Cependant, chez Montchrestien, la tragédie de *David* est assez invraisemblable dans le traitement de l'unité de lieu puisque dans le texte l'action ne se déroule pas dans la même ville ni dans la même région, ni dans la même zone géographique, ni entre deux lieux situés à proximité : en effet l'action a lieu entre Jérusalem et Raba. D'abord David fait mander Urie par un messenger qui se déplace à Raba, ensuite Urie se déplace de Raba à Jérusalem puis il repart pour le camp avec un message pour Joab, et enfin un messenger revient de Raba pour annoncer la mort de Urie. Il existe donc plusieurs lieux dans la fiction : « notre Camp²⁶⁶ », « Raba²⁶⁷ », « Superbe Cité²⁶⁸ », « ton logis²⁶⁹ », « sa maison²⁷⁰ », « ici²⁷¹ », « au camp²⁷² », « Raba²⁷³ », « ton camp contre Raba planté²⁷⁴ », « la sainte Cité²⁷⁵ ».

²⁶⁵ Jacques Scherrer, *La dramaturgie classique en France*, op. cit., p. 185 et 186.

²⁶⁶ Antoine de Montchrestien, *David*, op. cit., v. 297.

²⁶⁷ *Ibid.*, v. 300.

²⁶⁸ *Ibid.*, v. 305.

²⁶⁹ *Ibid.*, v. 312.

²⁷⁰ *Ibid.*, v. 472.

²⁷¹ *Ibid.*, v. 575.

²⁷² *Ibid.*, v. 638.

²⁷³ *Ibid.*, v. 638.

²⁷⁴ *Ibid.*, v. 784.

²⁷⁵ *Ibid.*, v. 1214.

Seulement il y a unification de lieu dans la représentation ou la mise en scène puisque l'action sur scène se déroule dans le palais de David et le lien avec le hors scène est assuré par une utilité, c'est-à-dire le messenger. Ainsi, l'on évite lors de la mise en scène la représentation du camp et du champ de bataille selon la règle de la bienséance. L'unité de lieu est donc aussi conçue de manière à respecter la vraisemblance, mais aussi les bienséances ; le fait qu'une partie de l'action se déroule dans une ville éloignée de Jérusalem coïncide avec la nature de cette action qui est une bataille à livrer et qui implique des scènes de violence ne pouvant être représentées sur la scène de théâtre. Ainsi l'éclatement de l'unité de lieu dans la fiction est pallié par l'unification du lieu dans la représentation théâtrale ; par ailleurs, l'on n'est pas obligé de représenter l'action sur scène puisqu'il s'agit d'épisodes de combats pouvant être rapportés par un messenger. Notons que dans les autres tragédies de Montchrestien, il existe une unification du lieu aussi bien dans la fiction que dans la représentation. Cette représentation peut se faire sans trop de difficultés, puisque en général autant chez Montchrestien que La Taille et Garnier, les indications de lieux ne foisonnent pas et quand il en existe elles sont données au fil du texte sans trop de précision de sorte que l'on peut aisément représenter les lieux sans l'élaboration d'un décor spécifique, d'autant plus que les didascalies sont inexistantes. L'action se déroule en général dans un palais ou à ses abords et les lieux trop difficiles à représenter sont seulement évoqués : les dramaturges, s'ils en étaient conscients, ont fait en sorte que par les dialogues certains lieux soient figurés par une évocation poétique qui simplifie leur matérialisation sur scène.

2 Passions et extension des lieux : rôle des passions dans l'unification des lieux

Après cet aperçu du statut de l'unité de lieu à cette époque, nécessaire avant de poursuivre cette partie de notre travail, nous verrons maintenant quel rôle jouent les passions au sein de cette unité

de lieu. Les passions permettent selon leur nature soit un resserrement du lieu, soit un éclatement imaginaire du lieu qui transcende l'unité de lieu.

D'abord, les passions peuvent contribuer à l'unification du lieu dans la mesure où les passions appellent l'action qui exige la confrontation comme nous l'avons vu au début de notre travail : ainsi, certaines tragédies ne peuvent être conçues sans une confrontation entre les personnages et leurs passions puisque ces personnages deviennent presque leurs passions. Le lieu est alors resserré puisque la tension ne monte que si les personnages sont à proximité les uns des autres : chez Garnier notamment, dans *Les Juifves*, *Antigone ou La Piété*, *Phèdre et La Troade*, le rapprochement des personnages est nécessaire puisque ce sont leurs dialogues qui traduisent leurs passions. En effet, Nabuchodonosor et Sédécie, à l'acte V se répondent par des réparties vives selon le principe de la stichomythie du vers 1422 au vers 1446 : il s'agit d'un combat verbal entre les deux hommes, le premier accusant le second de « crime excessif²⁷⁶ » Sédécie tentant de se défendre avec davantage de calme que Nabuchodonosor. Puis le dialogue se poursuit avec encore plus de violence puisque même si des tirades plus denses remplacent la stichomythie, le ton monte et Sédécie perdant patience défie le tyran :

Sus donc cruel Tyran, assouvi ton courage,
Enyvres-toi de sang, remplis-toi de carnage²⁷⁷

Dans *Antigone*, de manière similaire, à l'acte V de la tragédie nous assistons à la confrontation entre l'héroïne et Créon avec l'intervention d'Ismène prise de remords : le même procédé stichomythique est utilisé du vers 1858 au vers 1886, puis il reprend du vers 1900 au vers 1940. Le tyran est bien décidé à exécuter sa nièce qui lui objecte les devoirs auxquels l'on est tenu de rendre à ses proches :

²⁷⁶ Robert Garnier, *les Juifves*, op. cit., v. 1427.

²⁷⁷ *Ibid.*, v. 1479 et 1480.

Je mourray contre droict pour chose glorieuse.
Vous mourrez justement comme une audacieuse.
Il n'est celui qui n'eust commis semblable faict.²⁷⁸

Dans *La Troade*, la peur mêlée de douleur d'Andromaque tente de vaincre la volonté inflexible d'Ulysse qui tente de retrouver Astyanax, à l'acte II :

De fer rouge traversez-moy le sein,
Versez dans ma poitrine et la soif et la faim,
Bourrez-moy le corps de flammes rougissantes.²⁷⁹

Les menaces d'Ulysse ne semblent donc pas convaincre Andromaque qui subirait les tortures les plus extrêmes pour sauver son fils : « On vous fera mourir d'un horrible trespas²⁸⁰ ». À l'acte III c'est au tour d'Hécube d'affronter Pyrrhe afin qu'il ne lui prenne pas Polyxène :

Las ! ne me l'ostez point, ne la faites mourir,
Vous pourriez, la tuant maint diffame encourir.²⁸¹

Dans *Hippolyte*, Phèdre affronte le héros éponyme ainsi que Thésée : d'abord à l'acte II les passions de Phèdre et Hippolyte s'affrontent à travers les personnages, Phèdre avoue son amour :

O tourment de mon cœur, Amour qui me consume !
(...)
Je viens la larme à l'œil me jeter devant vous,
Et d'amour enyvree, embrasser vos genoux, (...).²⁸²

Le héros ne tarde pas à montrer sa colère qu'il assimile à celle de Jupiter en s'adressant à lui :

Peus-tu voir une horreur si grande, et l'écouter ?
Où est ton foudre ardent, qu'ireux tu ne le dardes,
Tout rougissant d'esclairs, sur les temples paillardes
De cette malheureuse ! (...).²⁸³

Le procédé stichomythique n'est plus utilisé dans cette situation, au contraire, se font face les deux grandes tirades symétriques des

²⁷⁸ Robert Garnier, *Antigone ou la piété*, op. cit., v. 1864 à 1866.

²⁷⁹ Robert Garnier, *La Troade*, op. cit., v. 859 à 861.

²⁸⁰ Robert Garnier, *La Troade*, op. cit., v. 852.

²⁸¹ *Ibid.*, v. 1579 et 1580.

²⁸² Robert Garnier, *Hippolyte*, op. cit., v. 1433 à 1436.

²⁸³ *Ibid.*, v. 1440 à 1443.

deux protagonistes qui donnent libre cours à leurs passions du vers 1408 au vers 1439 pour Phèdre à la suite de laquelle Hippolyte prend le relais à partir du vers 1439 également, puisqu'ils se partagent le même alexandrin, jusqu'au vers 1468. Chaque tirade est construite en trois temps, si Hippolyte s'adresse à Jupiter, Phèdre s'adresse à sa sœur Ariane, et lors de la clôture chacun s'adresse à l'autre dans la logique de chacune des passions avec la même violence, Phèdre pour convaincre Hippolyte de l'aimer et Hippolyte pour déverser sa colère sur Phèdre en un refus catégorique. Le même procédé de réponse est utilisé lors de l'affrontement entre Phèdre et Thésée lorsque Phèdre avoue sa culpabilité : la tirade de Phèdre commençant au vers 2169 pour se terminer au vers 2260 et celle de Thésée lui répondant du vers 2309 au vers 2384, c'est-à-dire jusqu'à la fin de la pièce. La tirade de Phèdre est deux fois plus longue que celle de Thésée, mais les invocations sont les mêmes pour les deux protagonistes : « O Terre²⁸⁴ », « Soleil²⁸⁵ » pour Phèdre, « O Ciel ! ô Terre mere²⁸⁶ (...) » « Soleil²⁸⁷ » pour Thésée, chacun des protagonistes appelle la mort et la souffrance et clôture sa tirade de manière symétrique en faisant ses adieux respectivement à celui qu'il a offensé, c'est-à-dire Phèdre à Thésée et Thésée à Hippolyte. L'unité de lieu favoriserait l'expression violente des passions dans le sens où l'échange direct facilite aussi la progression des tensions et la montée du pathétique. Pourtant le respect de l'unité de lieu ne favorise pas toujours la confrontation, les passions dans leur développement peuvent rompre l'unité géographique, et contribuer à rendre l'unité de lieu « imparfaite ».

En effet on peut croire à une unité de lieu qui en fait n'en est pas une lorsque les protagonistes ne sont jamais sur le même lieu, c'est-à-dire au même endroit en même temps. Dans *Marc Antoine* notamment, l'unité de lieu est respectée dans la mesure où l'action se passe essentiellement dans le palais de Cléopâtre et à ses abords ;

²⁸⁴ Robert Garnier, *Hippolyte, op. cit.*, v. 2181.

²⁸⁵ *Ibid.*, v. 2267.

²⁸⁶ *Ibid.*, v. 2309.

²⁸⁷ *Ibid.*, v. 2328.

seulement, cette unité est imparfaite puisque les deux personnages principaux ne se rencontrent jamais dans la tragédie, ne se parlent jamais alors que pourtant ils sont unis par la passion amoureuse qui repose sur l'échange. À l'acte premier, le monologue protatique d'Antoine occupe presque tout l'acte, puis ce dernier réapparaît à l'acte II pour la dernière fois face à Lucile, son ami avec qui il s'entretient sur la décision qu'il a prise de mourir devant la trahison de la femme qu'il aime. Cléopâtre, elle, apparaît pour la première fois à l'acte II au milieu de ses suivantes à qui elle confie son chagrin qu'Antoine la croit capable de trahison. La dernière apparition de Cléopâtre se fera à l'acte V, où elle apprend la mort d'Antoine et exprime toujours devant ses suivantes sa douleur ; la fin de la pièce est clôturée par une longue tirade de Cléopâtre en réponse au monologue protatique d'Antoine. Les deux protagonistes apparaissent deux fois chacun et le mode d'expression de leurs passions semble symétrique, pourtant malgré ces similitudes ils sont séparés pendant toute la pièce qui dénonce ici des problèmes de communication liés au contexte politique de l'époque. Les passions traduisent alors l'échec du dialogue et contribuent à enfermer sur eux-mêmes les personnages. Cependant, le rôle des passions ne se limite pas à cet aspect et contribue à lier l'unité de lieu à une dimension poétique²⁸⁸. Les passions sont parfois à l'origine d'une sorte d'éclatement imaginaire de l'unité de lieu, permettant ainsi de transcender le lieu du théâtre et même celui de la fiction pour se projeter ailleurs et se libérer du concret, de l'*ici-bas* auquel les chœurs font allusion²⁸⁹ dans beaucoup de tragédies. Chez Montchrestien, dans *La Reine d'Escoffe*, l'héroïne dans sa douleur se projette dans un lieu « hors réel », dans un futur meilleur, un *locus amoenus* où rien ne pourra l'atteindre, surtout pas les passions, même si c'est la passion qu'elle subit qui est responsable de cette réaction :

Puisqu'il faut tous mourir suis-je pas bien-heureuse

²⁸⁸ Voir Jacques Scherrer, *La dramaturgie classique en France, op. cit.*, p. 188.

²⁸⁹ Voir *Hector*, v. 1285, *La Troade*, v. 2300, *La Reine D'escosse*, v. 1561.

D'aller revivre au Ciel par cette mort honteuse ?
 Si la fleur de mes jours se flestrit en ce temps,
 Elle va reflleurir à l'éternel Printemps,
 Et la grace de Dieu comme une alme rosée,
 Distilera dessus sa faueur plus prisee,
 Pour en faire sortir vn air si gracieux,
 Qu'elle parfumera le saint pourpris des Cieux.²⁹⁰

L'héroïne parvient à se libérer d'un double lieu, d'abord celui géographique et terrestre où elle se trouve, et ensuite son corps que son âme quitte pour se rapprocher de Dieu. Le lieu prend alors une valeur religieuse et à la dimension poétique s'ajoute une dimension métaphysique.

Ensuite, les passions permettent de se déplacer dans d'autres lieux sans briser l'unité de lieu, certains protagonistes dans leur douleur notamment se projettent dans des lieux mythiques qui relèvent du *locus horribilis*. Dans *Porcie* et *Cornélie*, les héroïnes se projettent aux Enfers dans une douleur qui ne peut prendre véritablement sens que dans un endroit leur correspondant :

O genereux Caton, que ne commandois- tu
 Que ta fille Porcie ensuivist ta vertu,
 T'accompagnant là bas sur le sombre rivage,
 Où descendit ton ame evitant le servage ?²⁹¹

La douleur se manifeste de façon plus prononcée à la fin de la tragédie :

Ouvre ton sein piteux, ô terre malheureuse,
 Et m'engoufre au profond de te poitrine creuse :
 Enfonce enfonce moy dans les gouffres plus creux
 Qui se puissent trouver aux Enfers tenebreux : (...)²⁹²

Le même procédé est appliqué dans *Cornélie* :

Dieux ! souffrez que je meure, et que la Parque fiere
 Me fasse traverser l'infemale riviere :
 Et que vaine ombre j'entre où le sort violant
 A logé mes espoux au royaume dolent.²⁹³

²⁹⁰ Antoine de Montchrestien, *La Reine d'Escosse*, op. cit., v. 1435 à 1442.

²⁹¹ Robert Garnier, *Porcie*, op. cit., v. 225 à 228.

²⁹² *Ibid.*, v. 1221 à 1224.

²⁹³ Robert Garnier, *Cornélie*, op. cit., v. 231 à 234.

Puis, à la fin de la tragédie dans une mise en scène du retentissement de la douleur au delà de l'espace et du temps de la représentation :

Arrachez-moy la vie, estouffez-moy chetive,
Ou dans les creux des Enfers poussez moy toute vive :
Tirez-moi de ce monde, et qu'entre les esprits
Je face resonner les abysmes de cris.²⁹⁴

Notons qu'à l'« ici-bas » des chœurs s'opposent le « là bas » auquel font allusion les deux héroïnes, l'une au vers 227 et l'autre au vers 1934. Les passions transcendent ainsi le lieu mais aussi le temps puisqu'il s'agit aussi d'une projection dans le futur par son évocation presque sous la forme d'une hypotypose. La violence des passions et leur continuité permet d'augmenter le « pathos tragique et de maintenir une atmosphère morbide²⁹⁵ », des liens extraordinaires semblent être instaurés entre deux mondes, « une sorte de communion spirituelle entre les vivants et les morts règne ici-bas et prolonge dans l'au-delà éternel de la mort la logique infernale des passions²⁹⁶ ».

L'unité de lieu semble donc être en train de s'établir à cette époque, en se mettant progressivement en place dans la pratique par l'usage qu'en font les dramaturges qui cependant ne le font pas au détriment de la vraisemblance comme nous le verrons par la suite.

B - STRUCTURES DE LA PIÈCE ET DE L'ACTE

La tragédie à la Renaissance comporte en général cinq actes, règle théorisée par La Taille dans *De l'Art de La Tragédie* : « (...) mais quant à l'art qu'il fault pour la disposer, et mettre par escript, c'est de la diviser en cinq actes²⁹⁷. » Le dramaturge reprend cette règle à Horace qui la mentionne déjà dans l'Art Poétique sachant

²⁹⁴ *Ibid.*, v. 1830 à 1834.

²⁹⁵ Florence de Caigny, *Imitation, traduction et adaptation des tragédies de Sénèque aux XVI^e et XVII^e siècles en France*, Thèse de l'Université de Paris IV soutenue sous la direction de Georges Forestier, 2004, 1132 p., p.215.

²⁹⁶ Olivier Millet, « L'ombre dans la tragédie française (1550-1640), ou l'enfer sur la terre. » in *Tourments, doutes et ruptures dans l'Europe des XVI et XVII siècles*, Actes du Colloque de Nancy, Champion, 1995, p. 177.

²⁹⁷ Jean de La Taille, *De l'Art de la tragédie*, in *Saül le furieux, La famine ou les Gabéonites*, op. cit., p. 7.

qu'elle a d'abord été inventée par les Alexandrins et introduite à Rome par Varron :

*Neue minor neu sit quinto productior actu
fabula, quae posci uolt et spectanda reponi ; (...).*²⁹⁸

Chaque acte est composé de plusieurs scènes : leur nombre varie de deux à six, rarement sept, par acte. Ce sont les actes qui structurent la pièce et les scènes qui structurent les actes. Leur nombre mais aussi la façon dont ils sont agencés et dont ils s'enchaînent les uns à la suite des autres sont souvent influencés par les passions des personnages et peuvent être expliqués à la lumière de l'évolution de ces mêmes passions.

1 Influence des passions sur la structure de la pièce : la place du dénouement

La structure de la pièce dépend de la façon dont les actes s'enchaînent : puisqu'il existe par tragédie le même nombre d'actes, c'est-à-dire cinq, il est intéressant d'avoir une vue d'ensemble de ces actes qui correspondent à des phases dans l'action. Une pièce est construite en respectant au moins trois étapes exposition, nœud, dénouement, ce que l'on peut également retenir des propos d'Aristote :

Forme un tout, ce qui a commencement, milieu et fin. Est commencement ce qui de soi ne suit pas par nécessité une autre chose, et après quoi existe ou apparaît naturellement une autre chose. Au contraire, est fin ce qui de soi vient naturellement après autre chose, par nécessité ou dans la plupart des cas, et après quoi il n'y a rien. Est ce qui de soi succède à autre chose, et après quoi vient autre chose. »²⁹⁹

Cependant, la fin de la tragédie est plus importante que le début puisque y éclatent tous les événements contenus jusqu'alors : la tension doit culminer dans le dénouement ou en tous cas à ses abords,

²⁹⁸ Horace, *Art poétique*, *Epîtres*, *op.cit.*, v. 189 et 190 : « Une longueur de cinq actes, ni plus ni moins, c'est la mesure d'une pièce qui veut être réclamée et remise sur le théâtre. »

²⁹⁹ Aristote, *Poétique*, 1450b, ch. VII.

toute l'action doit être orientée vers cet objectif. C'est bien ce que préconise La Taille :

de ne commencer à déduire sa Tragedie par le commencement de l'histoire ou du subject, ains vers le milieu, ou la fin (ce qui est un des principaux secrets de l'art dont je vous parle) à la mode des meilleurs poètes vieux, et des grands œuvres heroiques, et ce à fin de ne l'ouir froidement, mais avec ceste attente, et ce plaisir d'en sçavoir le commencement, et puis la fin apres.³⁰⁰

Cette conception se retrouve chez les classiques comme le montre Scherrer :

Les auteurs cherchent donc, avec plus ou moins de bonheur, à produire un effet de *crescendo* et à placer à la fin de leur pièce ce sommet d'émotion (...).³⁰¹

La structure des tragédies est influencée par les passions et dépend de leur évolution, puisque leur paroxysme coïncide avec le dénouement ; l'abbé D'Aubignac théorise cette idée dans la *Pratique du Théâtre* en soulignant que les derniers actes comportent

toujours quelque chose de plus que les premiers, soit par la nécessité des événements, ou par la grandeur des passions, soit pour la rareté des spectacles.³⁰²

La croissance continue de la tension dramatique trouve ainsi son sommet dans le dénouement qui n'est pas forcément constitué du dernier acte. Nous revenons sur la définition du nœud et de la résolution, c'est-à-dire du dénouement, chez Aristote :

J'appelle « nœud » ce qui va du début jusqu'à la partie – la dernière – à partir de laquelle survient le retournement qui conduit au bonheur ou au malheur ; et résolution, ce qui va du début de ce retournement jusqu'à la fin.³⁰³

Le dénouement commence au début du retournement ou péripétie s'il n'en existe qu'un seul, mais dans le cas où il y en a plusieurs comme nous avons pu le constater, nous considérerons que le

³⁰⁰ Jean de La Taille, *De l'Art de la tragédie*, in *Saül le furieux, La famine ou les Gabéonites*, *op. cit.*, p. 8.

³⁰¹ Jacques Scherrer, *La dramaturgie classique en France*, *op. cit.*, p. 198.

³⁰² Aubignac, *La Pratique du théâtre*, *op. cit.*, livre III, ch. V, p. 228.

³⁰³ Aristote, *Poétique.*, XVIII, 1455 b

dénouement commence au début du dernier retournement. À la Renaissance il semble que, même si l'intérêt ne cesse de croître jusqu'au dénouement, ce dernier n'est pas forcément retardé jusqu'à l'extrême limite du cinquième acte, il peut s'opérer dès l'acte IV : mais là encore tout dépend des tragédies et de leur sujet.

Chez La Taille, le dénouement se situe au cinquième acte ; chez Garnier, l'intensité est à son paroxysme au cinquième acte pour *Les Juifves*, *Hippolyte*, *Cornélie*, *Marc Antoine*, *Antigone* ou *La Piété*. Car le dénouement, comme la péroration dans le discours est le lieu du pathos : l'acte du dénouement est aussi le moment où les passions-effets ou « passives » sont majoritairement mises en scène par la déploration. Le pathétique atteint ainsi son effet maximal, il est le résultat des passions-causes ou « actives », comme la colère, qui déclenche les passions-effets comme la douleur.

À l'acte V des *Juifves*, Amital et les Roynes apprennent par le Prophète les méfaits du tyran c'est-à-dire la mutilation de Sédécie et la mort de ses enfants ; la douleur est à son comble puisque l'espoir est suivi d'une atroce déception :

O propos mensongers ! ô promesse trompeuse !
O desloyal courage ! ô fraude malheureuse !³⁰⁴

Les larmes d'Amital répondent à celles des reines :

O desastres cruels ! ô rages ! ô fureurs !
O detestables faits ! ô Scythiques horreurs !
O la desloyauté d'un monstre sanguinaire !
O des Rois enseptrez l'éternel vitupère !
O meurtrier d'innocens ! ô parjure ! bourreau !³⁰⁵

Les invocations se multiplient sous le coup de la douleur qui se traduit par des phrases exclamatives nominales puisque la douleur fait obstacle à certains modes d'expression. L'acte V est celui qui contient le plus d'invocations en plus de celles que nous avons déjà citées précédemment : « O Barbare cruel, homme avide de sang !³⁰⁶ »,

³⁰⁴ Robert Garnier, *les Juifves*, op. cit., v. 2043 et 2044.

³⁰⁵ *Ibid.*, v. 2029 à 2033.

³⁰⁶ *Ibid.*, v. 1837.

« O piteux accident. O dure cruauté !³⁰⁷ », « O Roy parjure ! ô la deloyauté !³⁰⁸ », « O bourreau de monarque ! O beste sanguinaire !³⁰⁹ », « O mechant ! detestable !³¹⁰ », « O spectacle funebre ! O veinqueur inhumain !³¹¹ », « O monstre abominable !³¹² », « O cruauté barbare ! ô prodige du monde !³¹³ », « O fiere Babylon, en outrages feconde !³¹⁴ », « O trop severe ciel ! O vengeance de Dieu !³¹⁵ », « O Dieu trop irrité contre le peuple Hebrieu !³¹⁶ », « O que tu disois vray !³¹⁷ », « O misere ! ô mechef !³¹⁸ », « O Dieu³¹⁹, (...) », « O Seigneur nostre Dieu³²⁰, (...) ». Les interjections comme « Hà³²¹ », « Las³²² », « Helas³²³ » et « Hé³²⁴ » sont aussi multipliées et souvent utilisées de manière redondante dans le même vers. Dans *Hippolyte*, c'est aussi à l'acte V que tout se dénoue. L'acte commence par la narration de la mort terrible du héros éponyme, puis viennent les aveux de Phèdre dans une longue tirade où, pleine de remords, elle appelle la mort, et enfin l'acte se clôt sur la longue tirade de Thésée qui connaît la vérité et souhaite vivre « en langueur³²⁵ ». Cette atmosphère crée un sentiment de terreur chez le spectateur qui se retrouve en même temps devant deux types de mort et devant la torture physique et psychologique que Thésée envisage. Le procédé est presque similaire dans *Marc Antoine* : l'acte commence brutalement sur la douleur de Cléopâtre qui a appris la mort d'Antoine, alors confirmée au spectateur. Il s'agit d'une déploration

³⁰⁷ *Ibid.*, v. 1877.

³⁰⁸ *Ibid.*, v. 1878.

³⁰⁹ *Ibid.*, v. 1880.

³¹⁰ *Ibid.*, v. 1887.

³¹¹ *Ibid.*, v. 1909.

³¹² *Ibid.*, v. 1987.

³¹³ *Ibid.*, v. 2003.

³¹⁴ *Ibid.*, v. 2004.

³¹⁵ *Ibid.*, v. 2005.

³¹⁶ *Ibid.*, v. 2006.

³¹⁷ *Ibid.*, v. 2047.

³¹⁸ *Ibid.*, v. 2049.

³¹⁹ *Ibid.*, v. 2053.

³²⁰ *Ibid.*, v. 2153.

³²¹ Voir Robert Garnier, *les Juifves*, op. Cit., v.1871, 1883, 1889, 2087, 2092.

³²² Voir Robert Garnier, *les Juifves*, op. Cit., v.1875, 2007, 1890, 2079, 2091.

³²³ Voir Robert Garnier, *les Juifves*, op. Cit., v.1911 et 1983.

³²⁴ Voir Robert Garnier, *les Juifves*, op. Cit., v.1878, 1887, 2045, 2077.

³²⁵ Robert Garnier, *Hippolyte*, op. Cit., v. 2360.

qui se termine à la fin de l'acte par la décision de Cléopâtre de procéder aux funérailles d'Antoine avant de se suicider :

Que de mille baisers, et mille et mille encore,
Pour office dernier ma bouche vous honore :
Et qu'en un tel devoir mon corps affoiblissant
Defaille dessus vous, mon ame vomissant.³²⁶

C'est ainsi que l'héroïne de *Cornélie* termine aussi sa déploration à l'acte V :

Mon Pere je vivray, je vivray mon Epoux,
Pour faire vos tombeaux, et pour pleurer sur vous,
Languissante, chetive, et de mes pleurs fumeuses
Baigner plaintivement vos cendres genereuses :
Puis sans humeur, sans force, emplissant de sanglots
Les vases bien-heureux qui vous tiendront enclos,
Je vomiray ma vie, et tombant legere Ombre,
Des esprits de là bas j'iray croistre le nombre.³²⁷

L'acte V est également le lieu du dénouement dans *Antigone ou La Piété*, puisque Eurydice s'y suicide et que Créon se retrouve accablé de morts dont il est cause : « Ainsi de tant de morts je suis cause tout seul³²⁸ ». La tension culmine par la succession de morts mais aussi par la prise de conscience de Créon qui reconnaît être à l'origine de tous ces malheurs.

Mais le dénouement peut aussi avoir lieu dès le quatrième acte de la pièce comme dans *La Troade* et *Porcie*. Cette différence correspond au rythme de la pièce dans la mesure où le dénouement est l'aboutissement de la pièce : une tragédie rapide aura son dénouement situé au cinquième acte, alors que si la tragédie est plus lente, les enchaînements de l'action et leurs conséquences seront répartis sur plusieurs actes. C'est ce que montre d'ailleurs Scherrer en dramaturgie classique :

Si le dénouement est rapide, ce sommet se trouvera au cinquième acte ; si les formes et les conséquences du dénouement sont plus

³²⁶ Robert Garnier, *Marc Antoine*, op. Cit., v. 1996 à 1999.

³²⁷ Robert Garnier, *Cornélie*, op. Cit., v. 1927 à 1934.

³²⁸ Robert Garnier, *Antigone ou La Piété*, op. Cit., v. 2670.

lentement déduites, le « climax » pourra se trouver reporté au quatrième acte.³²⁹

Dans *Porcie*, le dénouement a lieu à l'acte IV où l'héroïne apprend la mort de Brute qu'elle soupçonnait déjà et laisse libre cours à sa douleur :

Or Brute, je te suy, mais reçois cependant
Ces larmes que je viens sur ton corps respandant :
Reçois mon cher mary devant que je descende,
Ces funebres baisers, dont je te fais offrande.³³⁰

Mais ce dénouement a des conséquences puisque Porcie, ne pouvant survivre à Brute, annonce son suicide dont nous avons confirmation à l'acte V qui permet de redoubler le pathétique par la narration de la nourrice qui décrit la mort de sa maîtresse. La passion-effet qui est la douleur résultat de la mort d'un proche se transforme en passion-cause, en désespoir qui conduit à un acte, le suicide. Puis à son tour la nourrice suivra sa maîtresse en clôturant le dernier acte par l'annonce imminente de sa mort, une passion-cause génère alors une autre passion-effet qui elle-même détermine une autre passion-cause :

C'est en vain, c'est en vain, ma mort est arrestee,
Et desja mon esprit voit l'onde Acherontee.
Mourons, sus sus mourons, sus, poignard, haste toy,
Sus, jusques au pommeau vien t'enfoncer en moy.³³¹

Le pathétique vient non seulement de la mort de l'héroïne, mais aussi de la façon dont elle s'est donné la mort et du dévouement de la nourrice qui la suit à son tour pareille à son ombre. La tension croît et se veut intense dans les deux cas mais distillée de manière différente : produite de façon brutale et violente dans le premier, étalée et ménagée dans le second avec l'arrivée d'événements inattendus. Dans *La Troade* comme dans *Porcie*, le dénouement a lieu au quatrième acte où Hécube est au comble de la douleur, apprenant coup sur coup

³²⁹ Jacques Scherrer, *La dramaturgie classique en France, op. cit.*, p. 198.

³³⁰ Robert Garnier, *Porcie, op. cit.*, v. 1761 à 1764.

³³¹ Robert Garnier, *Porcie, op. cit.*, v. 2005 à 2008.

la mort d'Astyanax et de Polyxène, mais aussi de Polydore qu'elle croyait en sécurité :

Hé hé, mon Polydore, en qui j'avois dolente
Mis mon dernier espoir et ma dernière attente,
Las que je suis déçue ! hé méchant exécuté
Comme tu l'as de coups durement massacré ! ³³²

Le cinquième acte consiste alors en un procès de Polymestor qui avait la garde du dernier fils d'Hécube et qui l'a sacrifié à de l'or. Agamemnon s'interpose entre les deux personnages afin d'éviter le pire surtout face à Hécube pleine de désespoir :

Ce seul Roy, le loyer de ses cruautés porte,
Ce qui fait toutefois que je me reconforte
Et m'allait d'espoir, que quelques-uns encor
Pourront être punis comme Polymestor. ³³³

Ce n'est pas seulement de Polymestor qu'il s'agit mais de tous ceux qui en contexte politique et social seraient tentés d'agir comme Polymestor, durant cette période troublée de guerres civiles.

Les tragédies dans lesquelles le dénouement a lieu au cinquième acte sont celles qui sont les plus rapides, mais celles où le dénouement a lieu au quatrième acte sont plus lentes dans le sens où le dénouement se faisant sur deux actes, la tragédie se caractérise par un étalement final de l'action avec des péripéties occasionnées par les changements d'une même passion dans son processus de développement. Par ailleurs, souvent lorsque le dénouement a lieu à l'acte IV, c'est pour insister davantage à l'acte V, sur l'aspect moral de la tragédie et la leçon qu'elle transmet à travers des actions tragiques. Ainsi, dans certaines tragédies la mort des protagonistes ou deutéragonistes concernés a lieu dans le quatrième acte. La structure de la pièce dépend ainsi de sa visée didactique, des modalités de son enseignement et des passions mises en scène.

³³² Robert Garnier, *La Troade*, op. cit., v. 2271 à 2274.

³³³ *Ibid.*, v. 2263 à 2266.

Chez Montchrestien, nous observons que toutes les tragédies ont leur dénouement au cinquième acte à l'exception de *David*, dont le dénouement se situe à l'acte IV : c'est à ce moment que l'on apprend la mort de Urie par le messager. L'acte V est le lieu du sermon de Nathan au roi confus :

C'est pour toy que je parle. Hipocrite, c'est toy
Qui mesprises ton Dieu, qui violes sa loy,
Qui, sous le masque faux de ce visage honneste,
Caches vn cœur de bouc et des desirs de beste.³³⁴

Dans notre corpus de tragédies, *David* et *La Troade* constituent deux modèles où la perfidie est mise en scène : dans le premier, le héros éponyme provoque la mort d'Urie à son profit, qui plus est pour satisfaire d'autres passions, comme la cupidité et la concupiscence ; dans le second, la perfidie de Polymestor vise également à satisfaire la cupidité du traître, attiré par l'or de celui qu'il doit protéger. Dans les deux cas la passion évolue progressivement, plutôt lentement que brutalement et violemment comme c'est le cas pour la colère, la vengeance et la douleur. L'analyse de cette passion et de ses conséquences néfastes se fait après coup, par d'autres personnages.

Hécube apprend la mort de tous les êtres chers qui lui restaient ainsi que la perfidie de Polymestor : elle est au comble de son malheur à l'acte IV. Mais c'est à l'acte V que se font les aveux de Polymestor et que Agamemnon se joint à Hécube pour dénoncer « l'injure commis³³⁵ » ; nous assistons également à une justification de la vengeance d'Hécube qui répond au forfait de Polymestor :

Vous tuastes son fils pour avoir sa richesse,
Et ore de sa mort elle est la vengeresse.³³⁶

L'acte V fait donc état des différentes vengeances, Polymestor est châtié pour ce qu'il a fait par la vengeance des Troades, mais lui même aspire à se venger de cette même vengeance qu'Agamemnon

³³⁴ Antoine de Montchrestien, *David*, op. cit., v. 1111 à 1114.

³³⁵ Robert Garnier, *La Troade*, op. Cit., v. 2613.

³³⁶ *Ibid.*, v. 2611 et 2612.

justifie comme étant le fait de la divinité dont la vengeance intervient alors à ce moment :

Vous avez le premier une injure commis,
Que rester sans guerdon les grands dieux n'ont permis.³³⁷

Paradoxalement Polymestor appelle quand même la vengeance divine sur Hécube et les siens : « O Dieux secourez-moy ! mes outrages vengez³³⁸ » et même si apparemment les Dieux ont exaucé Hécube elle continue à les interpeller :

Et vous, Dieux, le sçavez et vous n'en faites cas !
Et vous, Dieux, le voyez et ne nous vengez pas !³³⁹

Les personnages sont en quête perpétuelle d'une vengeance insatisfaite malgré certaines interventions divines et humaines, et la tragédie se termine sur une passion non aboutie : la vengeance pour dénoncer le piège que peut constituer ce processus interminable de revanche dans lequel il est possible d'être entraîné si l'on s'abandonne à la passion. L'insatisfaction du sentiment de vengeance renvoie au contexte français de la fin du XVI^e siècle où le retour à la paix civile ne calme pas les esprits belliqueux de ceux qui se sont affrontés durant la guerre des religions.

Dans l'acte V de *David* Nathan adresse de sévères remontrances à David dont il démasque la perfidie qui ne tardera pas à attirer les foudres divines :

Pourquoy donc, lasche, ingrat, adultere execrable,
Oubliant et toy-mesme et mon nom redoutable,
As-tu commis d'un coup deux forfaits furieux ?³⁴⁰
(...)
Mais ce grand œil du Ciel qui sur le monde luit
Découvrira leur faute aux yeux de tout le monde, (...).³⁴¹

³³⁷ *Ibid.*, v. 2613 et 2614.

³³⁸ *Ibid.*, v. 2617.

³³⁹ *Ibid.*, v. 2662 et 2663.

³⁴⁰ Antoine de Montchrestien, *David*, *op. cit.*, v. 1129 à 1131.

³⁴¹ *Ibid.*, v. 1148 et 1149.

David demande alors le pardon divin qui lui est donné par l'intermédiaire de Nathan :

Dieu benin et facile est ores apaisé :
Tes larmes ont esteint son courroux embrasé ; (...).³⁴²

Cependant il annonce déjà la mort de l'enfant qui naîtra d'un tel adultère : l'acte V est une leçon de morale pour monter d'abord que le coupable n'échappe pas à son châtiment et ensuite que la miséricorde divine s'étend à celui qui reconnaît ses fautes et en demande le pardon. Le pathétique vient de la miséricorde divine accordée après la faute et la douleur, et qui relève du plaisir des spectateurs de la tragédie selon saint Augustin :

N'est-ce point qu'encore que l'homme ne prenne pas plaisir à estre dans la misere, il prend plaisir neanmoins à estre touché de misericorde : et qu'à cause qu'il ne peut estre touché de ce mouvement sans en ressentir de la douleur, il arrive par une suite necessaire qu'il cherit et qu'il aime ces douleurs ?³⁴³

Enfin, dans *Porcie* également, l'acte IV est le lieu du dénouement, l'héroïne s'y suicidant. Le cinquième acte est entièrement réservé à la déploration, la Nourrice et les chœurs pleurant les deux époux. L'acte se termine ensuite sur la douleur de la Nourrice, qui comme un double de sa maîtresse suggère son suicide. Le pathétique est ainsi accentué par une prolongation du malheur et de la douleur, provoquant une catharsis efficace selon des modalités différentes. Le dénouement peut avoir donc lieu au quatrième acte selon les types de passions et les choix des dramaturges de représenter certains conflits.

Ainsi, la structure des tragédies respecte un modèle antique en trois temps selon Aristote avec un début qui est l'exposition, un milieu où peut se situer le nœud et une fin où a lieu le dénouement. Seulement, le dénouement se déplace soit au quatrième acte soit au

³⁴² *Ibid.*, v. 1221 et 1222.

³⁴³ Saint Augustin, *Les Confessions*, traduction d'Arnauld d'Andilly, seconde édition, Veuve Camusat et Pierre Le Petit, 1649, livre III, ch.2, p. 73.

cinquième acte selon le développement des passions et les choix des dramaturges d'aborder certains domaines, qu'ils soient politiques, moraux, religieux ou sociaux.

2 Passions et signification du nombre de scènes

Parallèlement à la structure de la pièce dans son ensemble, la structure de l'acte est construite selon le développement des passions et des actions qu'entraînent ces mêmes passions. Le nombre de scènes par acte est variable et peut aider à définir la structure de cet acte : les variations du nombre de scènes contenues dans une pièce sont instructives dans la mesure où nous pouvons considérer qu'elles permettent de définir la rapidité de la pièce. Selon Scherrer,

Si les scènes sont nombreuses, c'est que les allées et venues des personnages sont fréquents, et que les apparitions des personnages sont assez courtes, puisque la durée de la pièce est à peu près constantes ; si au contraire le nombre de scène est peu élevé, ces scènes seront longues et le mouvement des personnages sera lent.³⁴⁴

À la Renaissance, le découpage des scènes n'est pas aussi explicite que celui qui a cours au XVII^e siècle³⁴⁵, puisque l'acte se divise en plusieurs parties en début de chacune desquelles on annonce les personnages qui vont y être présents. Nous convenons ainsi que chacune de ces parties représente une scène même si aucune d'entre elles n'est numérotée ; nous assistons ainsi à la naissance de ce qui sera la scène au XVII^e siècle. Dans notre corpus de tragédies, chaque acte comporte un nombre assez inégal de scènes à l'intérieur d'une même pièce, mais sur l'ensemble de la pièce il y a un nombre moyen de scènes qui varie entre neuf pour les plus courtes³⁴⁶ et dix-sept pour la plus longue³⁴⁷. Nous notons que la moyenne de scènes par tragédie va de la dizaine à la douzaine particulièrement chez La Taille et Montchrestien, alors que chez Garnier elle dépasse la douzaine, même pour les plus courtes. Nous sommes loin des comptages effectués sur

³⁴⁴ Jacques Scherrer, *La dramaturgie classique en France*, op. cit., p. 197 et 198.

³⁴⁵ Voir Jacques Scherrer, *La dramaturgie classique en France*, op. cit., p. 199.

³⁴⁶ Voir *Hector*, *La reine d'Écosse* et *David* chez Montchrestien.

³⁴⁷ Voir *les Juifves* de Garnier.

la majorité des pièces du XVII^e siècle où « l'immense majorité des pièces en cinq actes du XVII^e siècle comporte entre vingt-cinq et quarante scènes³⁴⁸. »

Selon Scherrer, même parmi les plus lentes le nombre de scènes reste proche de la vingtaine. Cependant le découpage des actes en scènes révèle le schéma de l'évolution des passions représentées plus qu'il ne donne des indications sur le rythme de la pièce. En effet, selon le type de passion représenté, nous pouvons observer un nombre plus ou moins important de scènes, surtout chez Garnier où la différence est sensible³⁴⁹. Cependant, même si chez Montchrestien nous aboutissons aux mêmes remarques, il faut noter que la différence du nombre de scènes d'une pièce à l'autre est moins perceptible ; chez La Taille, il n'est pas possible d'aboutir à ce genre de conclusions puisque le corpus est limité à deux tragédies qui comptent le même nombre de scènes, mais nous pouvons quand même observer que les passions mises en scène dans les deux tragédies sont la colère, la folie et la vengeance ce qui peut expliquer que le nombre de scènes soit identique d'une tragédie à l'autre.

Chez Garnier, les tragédies qui comptent le plus grand nombre de scènes sont celles qui mettent en scène le déploiement de la colère, de la vengeance, de la douleur quelquefois, et de l'amour avec une exception pour *Marc Antoine*. *Les Juifves*, *Hippolyte*, *Antigone* ou *La Piété*, *La Troade*, sont les tragédies qui dans un ordre décroissant ont un nombre important de scènes, du fait même que ce sont toutes des tragédies où les personnages donnent libre cours à des passions comme la colère, la vengeance, la haine et l'amour, et quelquefois la douleur qui découle de ces mêmes passions. Dans *Les Juifves*, les allées et venues des personnages ainsi que leurs confrontations sont assez fréquentes : à l'acte II, lors de la première scène, sont d'emblée confrontés l'excès représenté par Nabuchodonosor et la modération de son conseiller Nabuzardan ; à la quatrième scène, Amital et le

³⁴⁸ Jacques Scherrer, *La dramaturgie classique en France*, op. cit, p. 198.

³⁴⁹ Voir annexe II.

chœur des Juifves expriment leur douleur : la scène suivante met en présence les Juifves et la Royne, épouse de Nabuchodonosor qui, elle, leur témoigne de la compassion et promet de plaider en leur faveur ; la confrontation entre les deux époux a lieu à la première scène du troisième acte, où la Royne implore le pardon pour les victimes face à Nabuchodonosor qui préconise la vengeance pour être respecté : « La vengeance tousjours un brave cœur remarque³⁵⁰ ».

La scène suivante fait s'affronter Amital et le tyran, Amital ne cesse d'implorer le pardon pour les siens devant un roi presque imperturbable, comme une tour inébranlable devant ses assiégeants. Lors de la seconde scène de l'acte IV, une dernière confrontation a enfin lieu, celle qui oppose Sédécie au tyran ; la machine est lancée et même si l'espoir est toujours présent chez les Juifves, l'angoisse de ce qui peut arriver contribue à une atmosphère pesante. La colère et la vengeance ainsi que leur pendant, la douleur, ne peuvent être mis en scène que par la provocation des rencontres successives entre les personnages divers de la tragédie afin de créer une tension plus prégnante ; la succession de scènes obéit alors à une évolution naturelle des passions des personnages. Ainsi, si nous observons le jeu de scènes dans *Les Juifves*, nous remarquons que chaque partie, c'est-à-dire Nabuchodonosor d'un côté et Amital et les siens de l'autre, est soumis à une préparation préliminaire avant d'être mis en confrontation : à la première scène de l'acte II, Nabuzardan tente de faire revenir son roi à de meilleurs sentiments et à l'apaiser par des paroles qui appellent à la tempérance ; à la cinquième scène du même acte, c'est la Reine qui, appelée par Amital pour fléchir le tyran, tente de la réconforter. Ensuite viennent les scènes successives où la Reine déconseille à son époux la vengeance, et celle où Amital implore le pardon du tyran qui fait semblant de se laisser fléchir. Mais la scène d'affrontement final, entre Sédécie et Nabuchodonosor, constitue l'aboutissement de la passion du tyran qui, malgré tous ceux qui ont tenté de le raisonner, laisse éclater sa colère et proclame sa

³⁵⁰ Robert Garnier, *les Juifves*, *op. cit.*, v. 908.

vengeance. Les échanges entre les personnages, dans cette tragédie, sont fréquents mais aussi variés dans le sens où la plupart des personnages sont confrontés dans un crescendo de passions contraires qui culmine au dénouement.

A l'opposé de ce type de tragédies, il en existe d'autres dont le rythme est moins rapide car l'évolution des passions des personnages requiert moins d'échanges. Ainsi, contrairement à ce que l'on pourrait attendre, dans *Marc Antoine* où est mis en scène l'amour, le dramaturge ne privilégie pas les rencontres et les affrontements entre personnages, les deux parties sont comme cloisonnées et semblent posséder leur fonctionnement propre. En effet, non seulement les héros ne se rencontrent pas mais leur mort est fondée sur une incompréhension ; la disposition des scènes, au nombre de dix, est établie de telle sorte que les personnages sont souvent en situation de monologue ou alors chaque parti, c'est-à-dire Antoine et son ami ou Cléopâtre et ses femmes d'honneur, se livre à des discussions en son sein. La première scène de l'acte premier est un monologue d'Antoine, de même celle du second acte est un monologue de Philostrate, lors de la troisième scène le dialogue a lieu entre Cléopâtre et ses femmes d'honneur, la première scène de l'acte III est un dialogue entre Antoine et Lucille, et le dernier acte est constitué des dialogues de Cléopâtre et ses suivantes à la mort d'Antoine, l'héroïne tendant à se renfermer sur elle-même puisque l'acte se termine sur une longue tirade de Cléopâtre. Par ailleurs, la tirade de clôture de l'héroïne répond au monologue protatique du héros resserrant l'action et mettant en évidence l'impression de cloisonnement à l'intérieur de la pièce.

Dans *Porcie et Cornélie*, le rythme plus lent de la pièce lié au nombre moindre de scènes dépend du type de passions représentées tout au long des tragédies : la souffrance des héroïnes occupe l'essentiel de la pièce à travers leurs discours. Les échanges sont moins nombreux et moins provoqués également par des passions contraires d'autres personnages puisque les tragédies reposent sur

l'expression de la douleur des héroïnes devant un destin qui semble tout tracé et qui semble se dérouler lentement jusqu'à une fin inexorable. Dans *Porcie*, à l'acte II et à l'acte IV, l'héroïne exprime en continu sa douleur et lorsque l'on passe au cinquième acte où la nourrice raconte la mort de Porcie, elle prend le relais de sa maîtresse pour exprimer sa douleur sur le même mode : la souffrance est représentée selon deux modalités presque identiques par deux personnages qui finalement forment un couple au sein duquel il existe une sorte de complémentarité dans l'expression des passions, sans confrontation.

Cornélie exprime également la même douleur qui est peut-être plus violente et davantage teintée de colère que chez Porcie, même si c'est la souffrance qui domine tout au long de la tragédie : les actes les plus courts sont ceux qui comportent le moins de scènes c'est-à-dire ceux où Cornélie est présente en permanence, il s'agit des actes II, III, et V. Le rythme n'est pas vraiment rapide, mais ce sont des scènes où le personnage souffre et se met en colère en même temps, d'où l'opposition de ces actes avec l'acte IV qui lui est très lent et comporte beaucoup de scènes, puisqu'il s'agit d'un acte explicatif sur les événements politiques sur lesquels est fondée la tragédie.

On observe dans les tragédies de Monchrestien dans l'ensemble le même rythme des actes, mais la différence entre ce corpus et celui de Garnier vient de l'homogénéité du nombre de scènes entre les tragédies de Montchrestien, alors que chez Garnier les tragédies comportent entre elles de grandes différences du nombre de scènes. *Hector*, *La reine d'Escosse* et *David* comportent neuf scènes chacune, *Les Lacènes* et *Aman* comportent dix scènes et *La Carthaginoise* se démarque des autres car c'est la seule qui en comporte onze. Le nombre de scènes par tragédie reste sensiblement similaire, donc nous ne pouvons vraiment expliquer les causes de ces différences de façon certaine, cependant, il semble que *La Carthaginoise* reste la plus longue de toutes les tragédies en raison du thème développé, le suicide, et de la passion qui la caractérise, l'amour légitime et non

adultère par opposition à *David*, qui met en scène un amour adultère. Il s'agit dans *La Carthaginoise* de l'aboutissement fatal d'un amour possible qui pourtant ne peut être vécu. Lorsque Sophonisbe demande à Massinisse de mourir plutôt que d'être remise à Scipion :

Ce seul pinct je requiers que l'insolent Romain
N'estende sur mon chef l'audace de sa main.³⁵¹

Massinisse accepte de lui donner la mort comme preuve d'amour :

Acceptez l'amitié que vous offre un grand Roy ;
Pour son gage certain je vous donne la foy,
Et jure par cela qu'on tient inviolable,
Que vous seule à mon cœur serez toujours aimable,
Vous seule mon ardeur, à qui fort volontiers
Je consacre mes vœux et premiers et derniers.
Que si j'estoy contraint de briser le cordage
Dont je serre nos cœurs des noeuds du mariage,
Ne craignez que vivante on vous ait de mes mains.³⁵²

C'est la seule tragédie chez Montchrestien où surgit au milieu de la pièce un personnage mythologique, Megere intervenant au début de l'acte III, en tant que figure de la colère et de la vengeance afin de troubler le début d'une passion amoureuse.

La longueur d'une pièce, à travers le nombre de scènes, reflète aussi la gravité plus ou moins forte du sujet ou alors l'intensité de la passion mise en scène. L'intervention de la fatalité dans la passion est mise en évidence par un rythme un peu plus lent que de coutume ; la longueur de la pièce, sans dialogue entre Massinisse et Sophonisbe après l'acte II, accentue l'échec d'un développement amoureux entre les deux personnages.

Les passions jouent donc un rôle important sur la structure de la pièce, l'ensemble des actes, et sur la structure de l'acte, l'ensemble des scènes. La fin de la tragédie, les deux derniers actes, et plus particulièrement le dernier, restent les plus importants car ils mettent en scène le dénouement qui permet de produire le pathétique le plus intense, les passions arrivant au bout de leur développement. En ce

³⁵¹ Antoine de Montchrestien, *La Carthaginoise*, op. cit., v. 569 et 570.

³⁵² *Ibid.*, v. 657 à 665.

qui concerne le nombre de scène, il influence le rythme de la tragédie, il est rapide lorsque les scènes sont nombreuses et plus lent lorsque les scènes sont courtes : le nombre de scènes varie aussi en fonction du choix des passions représentées, s'il s'agit d'une passion douloureuse, les scènes seront plus courtes car le rythme doit être plus lent, s'il s'agit d'une représentation de la colère et de la vengeance, les scènes se succéderont, nombreuses, afin de rendre un rythme plus rapide.

C - FONCTIONS DES FORMES DE LA SCENE ET DE L'ECRITURE THEATRALE DANS LA REPRESENTATION DES PASSIONS

Les scènes, comme l'écriture théâtrale ont des formes différentes qui renvoient à des fonctions toutes aussi nombreuses et significatives des passions qui y sont représentées : ainsi, plus que la longueur des scènes, c'est leur fonction qui les différencie et qui apporte davantage de précision dans leur délimitation.

Il existe plusieurs types de scènes et plusieurs formes de scènes qui correspondent à des fonctions différentes. Les types de scène résultent de la forme de ces dernières et coïncident avec leurs fonctions. Les formes majeures auxquelles nous nous attacherons sont celles de la tirade, des récits, des monologues, et des dialogues stichomythiques.

1 La tirade

La tirade s'impose dans les moments les plus intenses de la passion, cette tradition est vérifiée chez nos auteurs comme elle le sera ultérieurement chez Racine :

(...) quelle que soit la situation du personnage, même s'il est fou, même s'il vient d'apprendre la nouvelle qui devrait le rendre fou, il

parle avec autant de clarté, avec une logique aussi judicieuse que s'il avait pu préparer à loisir et de sang-froid ce qu'il va dire.³⁵³

La tirade est souvent le moyen de dominer le dialogue en imposant son discours. Le désespoir ou la fureur appellent généralement cette forme d'expression, comme dans *Hippolyte* chez Garnier : à la fin de l'acte III, Phèdre et Hippolyte confrontent leur désespoir respectif qui est déterminé par des raisons différentes mais prend la forme de tirades symétriques :

Phèdre

Helas !voire, Hippolyte, hélas ! c'est mon souci.
J'ay misérable, j'ay la poitrine embrasée
De l'amour que je porte aux beautés de Thésée,
Telles qu'il les avoit lors bien jeunes encor
Son menton contonnoit d'une frisure d'or,
Quand il veit, étranger, la maison d'Édipe
De l'homme Mi-toreau, nostre monstre Créteux ;
Helas que sembloit-il ? ses cheveux crépés,
Comme soye retorcus en petits anneaux,
Luy blondissoient la tête, et sa tête étoilée
Étoit entre le blanc, de vermeillon mêlée.
Sa taille belle et droite avec ce teint divin
Ressembloit, égalee, à celle d'Apollin,
À celle de Diane, et sur tout à la vostre,
Qui en rare beauté surpassez l'un et l'autre.

(...)

O tourment de mon cœur, Amour qui me consommes !
O mon bel Hippolyte, honneur des jeunes hommes,
Je viens la larme à l'œil me jeter devant vous,
Et d'amour enivrée, embrasser vos genoux,
Princesse misérable, avec constante envie
De borner à vos pieds mon amour, ou ma vie :
Ayez pitié de moy.³⁵⁴

Hippolyte

O grand Dieu Jupiter,
Peux-tu voir une horreur si grande, et l'écouter ?
Où est ton foudre ardent, qu'ireux tu ne le dardes,
Tout rougissant d'éclairs, sur les temples paillardes
De cette malheureuse ! Es-tu si paresseux,
O Père, es-tu si lent à nous lancer tes feux ?
Que le ciel, éclatant au bruit de ton tonnerre,
Jusques aux fondements ne renverse la Terre ?
Et n'asbysme le jour, tout sanglant, au plus creux
Et au gouffre plus noir des enfers ténébreux ?
Mais toi, Soleil, qui luit par tout ce grand espace,
Peux-tu voir sans pallir les crimes de ta race,
Cache toi vergogneux, quitte à la nuit ton cours,
Destourne tes chevaux galloping à rebours,

³⁵³ Daniel Mornet, *Histoire de la littérature française classique (1660-1700). Ses caractères véritables. Ses aspects inconnus*, Paris, Colin, 1940, p. 240.

³⁵⁴ Robert Garnier, *Hippolyte*, op. cit., v. 1408 à 1422, puis v. 1433 à 1439.

Plonge toy, lance toy le chef bas sous les ondes,
Et ta torche noircis en tenebres profondes ;
Que tardes tu aussi, pere Saturnien,
Que tu ne vas ruant ton foudre Olympien
Sur sa coupable teste, et que tu ne la broyes
Plus menu que sablon, que tu ne la foudroyes ?³⁵⁵

Depuis le début de la tragédie, Phèdre se contenait et retenait ses sentiments, à ce moment de la pièce elle éprouve le besoin de s'épancher et c'est dans une tirade désespérée qu'elle finit par se laisser aller à l'expression de sa passion. Hippolyte lui aussi exprime sa passion et aussi son désespoir qui est totalement différent de celui de Phèdre car il est combiné à la colère : Phèdre s'adresse à Hippolyte comme à un dieu, Hippolyte, lui, ne s'adresse pas à Phèdre qu'il trouve abominable, mais interpelle un vrai dieu, Jupiter. Cette avant-dernière scène de l'acte III où sont annoncés comme personnages Phèdre, Hippolyte et la Nourrice se termine par la tirade de cette dernière, la scène étant dominée ainsi par trois tirades majeures :

Nostre faute est cogneuë : et bien et bien, mon ame,
Il faut le prevenir, et luy donner le blâme,
Accusons-le luy-mesme, et par nouveau mesfaict
Couvrons habilement celui qu'avons ja faict.
C'est un acte prudent d'avancer une injure,
Quand nous sommes certains que lon nous la procure.
Et qui ne jugera que ce n'ait esté luy
Qui ait commis le crime, et qui s'en soit enfuy ?
Personne n'est pour luy, qui tesmoigner s'esfforce.
Accourir, mes amis, au secours, à la force,
On force vostre Royne, accourez, le mechant
Luy presse le gosier avec le fer trenchant.
Il s'enfuit, il s'enfuit, poursuivez-le à la trace :
Il a jeté d'efroy son espee en la place :
Il n'a eu loisir de l'engainer, au moins
Nous avons un bon gage, à faute de tesmoins.
Helas ! consolez-la, voyez comme elle pleure,
Ne touchez à son chef, il vaut mieux qu'il demeure
Tout meslé comme il est, pour enseigne du tort
De ce monstre impudique, et de son lasche effort.
Appaisez-vous, Madame, et prenez patience,
Las ! que pouviez-vous faire à telle violence,
Laissez cette tristesse, hélas ! que gaignez-vous
De vous plomber ainsi la poitrine de coups ?
D'outrager vostre face, et par impatience
Offenser vos cheveux qui n'ont poinct faict d'offense ?
Celle n'est point blessee en sa pudicité
Qui est prise d'aucun contre sa volonté.

³⁵⁵ Robert Garnier, *Hippolyte*, op. cit., v. 1439 à 1459.

On peut forcer le corps, mais l'ame qui est pure,
Maugré le ravisseur, est exempte d'injure.³⁵⁶

La tirade de la Nourrice s'adresse aux sujets afin qu'ils viennent secourir leur reine ; la Nourrice submergée de crainte et donc désespérée à ce moment trouve le moyen de sauver sa reine en accusant Hippolyte. Les trois tirades dominant l'acte et peuvent le résumer, puisque l'action reste cohérente en ne tenant compte que de ces trois tirades dont le rôle est explicatif et résume toute l'action et les passions de chaque personnage respectif : amour et appel à la pitié, colère et appel à la vengeance pour les deux autres personnages.

Dans *Porcie* et *Cornélie*, les tirades ont la même fonction et occupent majoritairement la scène ou alors en constituent l'essentiel. À l'acte IV de *Porcie*, la première scène est dominée par deux tirades de l'héroïne qui manifestent sa souffrance après l'annonce du messager de Brute :

Tonnez cieux, foudroyez, éclairez, abysmez,
Et ne me laissez rien de mes os consommez
Que ceste terre ingrate enferme en sa poitrine.
Respandez respandez vostre rage maline
Sur mon chef blasphèmeur, et tempestez si bien
Que de moy malheureuse il ne demeure rien.
O Celestes cruels, ô Dieux inequitables,
Avez-vous donc meurtry tant de gens venerables ?
Avez-vous donc meurtry tant d'hommes genereux,
Esbranlez sous l'esperoir que vous seriez pour eux ?
O Celestes cruels, est-ce ainsi que le vice
Opprime la vertu, et le tort la justice ?
Est-ce ainsi que le mal est soustenu de vous ?
Est-ce ainsi que le bien porte vostre courroux ?
O cruels ! ô cruels ! que vous fait cest Empire,
Pour le vouloir ainsi par trois Tyrans destruire ?
Que vous a faict mon Brute, et ceux qu'avecque luy
Nous voyons par vos mains abbatus aujourd'huy ?
Ouvre ton sein piteux, ô terre malheureuse,
Et m'engoufre au profond de ta poitrine creuse :
Enfonce enfonce moy dans les gouffres les plus creux
Qui se puissent trouver aux Enfers tenebreux :
Englouty moy chetive, et d'une nuict espesse
Bousche mes sens esteints, que la douleur oppresse.
(...)
O terre ! ô ciel ! ô mer ! ô planettes luisantes !
O Soleil eternal en courses rayonnantes !
O Royne de la nuict, Hecate aux noirs chevaux !

³⁵⁶ Robert Garnier, *Hippolyte*, op. cit., v. 1493 à 1522.

O de l'air embruné les lumineux flambeaux !
 Si vous avez pouvoir dessus nos destinées,
 Si nos fatalités sont par vous ordonnées,
 Que des félicitez, et des cuisants malheurs
 Que nous avons icy, vous sotez les auteurs :
 Influez dessus moy tant de mortels desastres,
 Qu'il ne se treuve plus d'infortunes aux Astres,
 Et chetivez si bien mon esprit languoureux
 Qu'il ne conçoive rien qui ne soit malheureux.
 Hâ las !³⁵⁷

Cette première tirade est bien le reflet de la douleur désespérée de Porcie révoltée qui fait les souhaits les plus terribles afin de s'anéantir pour ne plus avoir à supporter toute cette souffrance. La seconde tirade prend un ton moins violent dans la peine, plus nostalgique, plus tournée vers la déploration de Brute que vers une révolte contre la nature et contre les dieux :

Cela n'advient pas,
 Je suis, je suis constante à courir au trespas.
 Mais, ô Destins méchants, pourquoi ma longue vie
 Ne fut-elle plutôt de ce monde ravie ?
 (...)
 Hé Brute, hé Brute, hélas ! de quoy ce grand courage,
 De quoy ceste vertu cousue à ton lignage,
 Te profite aujourd'huy ? où est ce front vousté,
 Où sont ces bras vengeurs de nostre liberté ?
 Hâ païs trop ingrat, vous n'êtes assez digne
 D'avoir pour citoyenne une âme tant divine !
 Détestable séjour, vous ne méritez pas
 Qu'un si cher nourriçon demeure entre vos bras !
 Vous l'avez laissé perdre, ô malheureuse terre !
 Et au lieu de l'aimer vous luy avez fait guerre.
 Hé Brute, Brute hélas ! ains qu'Atrope t'eust point,
 De moy ta triste sœur ne te souvint-il point ?
 Quoy ? devant qu'amortir le flambeau de ta vie
 Ne dis-tu point adieu à ta pauvre Porcie ?
 Or Brute, je te sù, mais reçois cependant
 Ces larmes que je viens sur ton corps resplandant :
 Reçois mon cher mary devant que je descende,
 Ces funébres baisers, dont je te fais offrande.³⁵⁸

Cette seconde tirade met en scène les valeurs morales et physiques de Brute en louant le personnage dans une déploration qui se veut explicative dans la mesure où y sont rappelés tous les événements du contexte historique et politique qui ont un rapport

³⁵⁷ Robert Garnier, *Porcie*, op. cit., v. 1603 à 1626, puis v. 1653 à 1665.

³⁵⁸ *Ibid.*, v. 1673 à 1676, v. 1747 à 1764.

avec la défaite de Brute. Dans *Cornélie*, la tirade joue le même rôle explicatif en s'imposant et en permettant en même temps d'exprimer les sentiments du héros de façon excessive, à l'image de la passion qui l'anime. La même binarité permet de diviser la mise en scène de la passion, la première tirade étant celle où l'héroïne exprime sa colère et sa révolte contre une situation terrible, la seconde constituant la déploration à proprement parler puisque Cornélie pleure sur ses deuils et exprime non plus de la colère, mais de la douleur. La tirade où s'exprime la colère est donc caractérisée par une série de métaphores qui permettent de dépasser le simple plan dénotatif en prenant une dimension picturale :

O Dieux cruels ! ô ciel ! ô fieres destinees !
 O Soleil lumineux, qui dores nos journees !
 O flambeaux de la nuit pleins d'infelicités !
 Hecate triple en noms, et triple en deitez !
 Arrachez-moy la vie, estouffez-moy chetive,
 Ou dans les creux Enfers poussez-moy toute vive :
 Tirez-moy de ce monde et qu'entre les esprits
 Je face resonner les asbymes de cris.
 Miserable, dolente, en détresse plongee,
 Foisonnant de malheurs et de malheurs rongee,
 Que feray-je ? où iray-je ? où auray-je recours
 Pour vanger mon outrage, ou pour clorre mes jours ?
 Venez Dires, venez, venez noires Furies,
 Venez, et dans mon sang soyez tousjours nourries.
 Le tourment d'Ixion, l'aigle de Prométhée,
 Le roc qui est sans fin par Sysiphe remonté,
 Soit ma peine eternelle, et que le gesne entee
 Au dedans de mon cœur, soit de mon cœur ostee.
 Je souffre miserable, hélas ! je souffre plus
 Qu'ils ne font tous ensemble aux infernaux palus.
 O destin plein d'encombre ! ô misere fatale,
 Tombant sans nostre faute aux hommes inegale !
 Qu'ay-je fait contre vous, dites Ciel punissant,
 Que vous puis-je avoir fait en mon âge innocent,
 Quand je perdy mon Crasse ? et qu'ay-je fait encore
 Pour avoir veu meurtrir mon Pompé que je plore ?
 Mais qu'ay-je fait d'horrible, hélas ! qu'ay-je commis
 Pour te perdre, mon pere, entre tes ennemis ?
 Au moins Ciel permettez permettez à ceste heure
 Apres la mort des miens que moymesme je meure.
 Poussez-moy dans la tombe, ores que je ne puis,
 Veufve de tout mon bien recevoir plus d'ennuis :
 Et que vous n'avez plus, m'ayant ravi mon Pere,
 Ravi mes deux maris, sujet pour me deplaire.
 Or toy (ô bien heureuse) à qui la douce mort
 A faict, prenant ta vie, un salutaire effort,
 Tu ne dois desormais, envieuse Iulie,
 Vanger d'un cœur jaloux ton tort sur Cornélie,

Mets fin à ton cholere, Ombre sacree, et voy
 Quel malheur j'ay d'avoir, folle, entrepris sur toy.
 Voy ma dure langueur, possible l'ayant veuë
 Tu seras de pitié toymesme toute esmeuë,
 Tu te repentiras (si tu n'as bien le cœur
 Plus que d'une Tigresse enyvrré de rigueur)
 D'avoir ton Adrasteé attisé si cruelle
 Au cœur de ton Cesar pour une faute telle :
 Et par luy fait dresser tant de sanglants tombeaux,
 Pour avoir ton Espoux rallumé les flambeaux
 De ta couche deserte, indignement jalouse
 Contre l'heur usurpé d'une seconde espouse.³⁵⁹

Les métaphores de catastrophes naturelles en début de tirade puis la métaphore de la tigresse furieuse, les invocations à la mort, les assimilations aux tortures légendaires les plus terribles permettent à Cornélie d'exprimer sa douleur et le désir de l'anéantir avec son personnage en même temps. La tirade est le mode d'expression de la passion dans toute son ampleur, spatiale et temporelle, elle met en même temps en abyme l'action d'ensemble de la pièce. La douleur est encore plus nettement la source de l'action tragique dans la tirade qui referme l'acte :

Las, que feray-je plus ? O mes compagnes cheres
 Vivray-je hélas vivray-je en ces douleurs ameres,
 Veufve de mes Espoux, de mon Pere, et du bien
 Qu'avoit en liberté mon lignage ancien ?
 Las ! me faudra-t-il voir la maison de Pompee,
 Maison de tant d'honneur, par Antoine occupee ?
 Voir les beaux ornements que le monde soubmis
 Luy avoit amassez, orner ses ennemis ?
 Vendre sous une pique, et voir mettre en criees
 De mille nations les richesses trieës ?
 Meurs plustost Cornélie : et pour nourrir ton corps
 Ne fay que ces deux Chefs en vain paroissent morts :
 Qu'on ne trionfe d'eux en eternel diffame,
 Sur toy fille de l'un , et de l'autre la femme.
 Mais las ! si je trespasse ains que d'avoir logé
 Dans un sombre tombeau mon pere submergé,
 Qui en prendra la cure ? iront ses membres vagues,
 A jamais tourmentez, par les meurtrières vagues ?
 Mon pere je vivray, je vivray mon Espoux,
 Pour faire vos tombeaux, et pour pleurer sur vous,
 Languissante, chetive, et de mes pleurs fumeuses
 Baigner plaintivement vos cendres généreuses :
 Puis sans humeur, sans force, emplissant de sanglots
 Les vases bien-heureux qui vous tiendront enclos,
 Je vomiray ma vie, et tombant legere Ombre,

³⁵⁹ Robert Garnier, *Cornélie*, op. cit. , v. 1825 à 1874.

Des esprits de là bas j'iray croistre le nombre.³⁶⁰

La tirade donne des éléments historiques et sociaux en faisant allusion aux deuils de ses époux et de son père, puis aux rivalités entre Pompée et Antoine suivies des guerres civiles. Ainsi, la victoire de César sur Pompée entraîne un partage de ses biens entre César et ses lieutenants dont faisait partie Antoine ; Cornélie prend ce partage comme une sorte de profanation de la maison de Pompée, ce qui augmente son désespoir. Le désespoir est caractérisé par le thème de l'eau qui progresse en une accumulation assez hétérogène jusqu'à la fin de la tirade : d'abord, les « meurtrières vagues » sont les premiers éléments aquatiques puisque ce sont elles qui emporteront les membres du défunt père, ensuite ce sont les pleurs qui caractérisent le désespoir avec « pleurer », « pleurs fumeuses », « baigner » et « sanglots ». Ainsi, c'est par la tirade que les passions s'expriment de façon plus complète, les modulations et les changements d'intensité étant plus facilement perceptible grâce à la longueur du discours.

2 Le monologue

Les mêmes fonctions caractérisent le monologue, à la différence qu'il possède un caractère « secret », dans le sens où seuls les spectateurs entendent son discours, la mise en scène des passions étant destinée uniquement au spectateur ou au lecteur et restant dissimulée aux autres personnages. Ce privilège incite le personnage concerné à donner libre cours à sa passion, sans restriction, et permet à l'auditeur d'entrevoir le mécanisme qui guide ses véritables intentions : « En échappant à ses interlocuteurs, le personnage échappe à la nécessité de dissimuler ou à celle de respecter certaines bienséances, et il peut dire les élans de son cœur³⁶¹. » Ainsi, l'on peut observer l'évolution de la délibération de Massinisse dans *La Carthaginoise* qui hésite entre accepter le vœu de Sophonisbe et ne

³⁶⁰ Robert Garnier, *Cornélie*, op. cit., v. 1899 à 1934.

³⁶¹ Jacques Scherrer, *La dramaturgie classique en France*, op. cit., p. 246.

pas la laisser mourir parce qu'il l'aime : le monologue devient le lieu où le personnage peut prendre une décision, car « ce retour sur soi-même qu'est le monologue fait découvrir une issue ; si le chant n'est pas gratuit, s'il est aussi analyse et réflexion, il peut aboutir à une solution³⁶². » Après un long discours sur les souffrances et les bienfaits de l'amour, sur les souhaits d'une vie avec Sophonisbe, la seconde partie du monologue protatique de l'acte V met en scène la lutte intérieure du personnage qui devient même violent dans sa passion amoureuse à la fin de son discours. La transposition stylistique de l'intensité accrue de la passion ou climax permet de faire la transition vers un acte plus violent qu'est le suicide de Sophonisbe :

O chers et vains souhaits, il faut que je vous laisse,
 Pour lamenter la mort de ma douce Maistresse :
 Sophonisbe, tu pars, le sort en est jetté ;
 Et moy, je reste seul privé de ta beauté.
 Belle ame de mon cœur que ne te peux-je suivre ?
 Ou bien que ne le veux-je estant las de vivre ?
 Tel est le sort cruel que me donne la loy,
 Que je ne puis mourir ni vivre avecques toy.
 Meurs doncques pour revivre à jamais imortelle ;
 Je vivrai pour mourir en douleur eternelle :
 Le premier feu d'amour dont tu m'as allumé
 Brusle toujours en moy sans estre consommé.
 Tes yeux m'ont de l'esprit banni toute inconstance :
 Ni l'espace du temps, ni la longue distance,
 Ni l'accident mortel, ni toute autre rigueur
 N'effacera ton nom gravé dedans mon cœur.
 Aussi sçay-je par trop, ô clarté sainte et belle,
 Combien tu meritois une vie immortelle :
 Mais le Ciel te retire, et semble desirer
 Cependant il m'en reste un regret dedans l'ame,
 Un nuage dans l'œil, dans le cœur une flame,
 Une langueur stupide en tous les sentiments :
 J e suis mort au plaisir et vivant aux tourmens.
 Quel dessein ay-je pris ? moy qui dois la deffendre ?
 Moy qui dois la sauver, sur sa vie entreprendre ?
 Luy donner le trspas ? dure Necessité,
 Esc-ce hélas ! ou sa faute ou bien ma lascheté,
 Que celle qui mes jours de troubles a fait calmes,
 Qui m'a donné vaincuë un million de Palmes
 Reçoive de ma main le funebre Cipres ?
 Quand elle partira je veux aller apres,
 De ma vie à sa mort est deu le sacrifice ;
 En sa fin doit cesser le cours de mon service ;

³⁶² Jacques Scherrer, *La dramaturgie classique en France*, op. cit., p. 246.

Car c'est pour une mort souffrir mille trespas,
 Que de la voir mourir et de ne mourir pas.
 Mais, puis que mon destin, puis que son aventure
 Surmonte mon desir et ce mal me conjure,
 Qu'il me la faille aimer sans jamais plus la voir,
 Faisant sa volonté faisons nostre devoir.
 O Ciel ! que pour revanche à mon injuste peine
 Vienne à ces fiers Romains, vienne à leur Capitaine
 Tout mal et toute honte, et la posterité
 Die en le racontant qu'ils l'avoient mérité.
 Pour moy, que je sois homme à jamais execrable ;
 Que j'erre par le monde esgaré, miserable,
 Sans amis, sans moyens jusqu'au point de la mort ;
 Le Ciel n'a point pour moy d'assez rigoureux sort.³⁶³

A partir du vers 1520, le ton monte d'un degré, le personnage souhaite le malheur de ses adversaires, et les pires maux à son égard, la période de doute se termine par une sorte de rage dans la peine, confirmée par Hiempsal qui, nous pouvons le supposer, arrive juste au moment où le personnage termine son discours, pouvant ainsi entendre sa fin :

Le desespoir du cœur sous un morne silence
 Couve sa chaude rage et croist en violence.
 Je veux l'en retirer.³⁶⁴

Massinisse lui répond : « Qui m'a donc accosté ? », ce qui signifie qu'il était seul pendant tout le temps de son discours. Son monologue permet ainsi de préparer la fin de l'acte, qui se clôt par le suicide de Sophonisbe. Le monologue sert à lier les scènes, il effectue la transition, mais « à la fonction purement automatique de liaison de scènes qui peut être celle du monologue s'en ajoute une autre, d'analyse psychologique ou d'expression d'une émotion³⁶⁵. » Et cette analyse psychologique conduit progressivement à une décision, celle en l'occurrence de permettre à Sophonisbe de se suicider ; « le monologue conduisant à une décision devient ainsi un élément de l'intrigue au même titre qu'une scène d'action dialoguée³⁶⁶. »

³⁶³ Antoine de Montchrestien, *La Carthaginoise*, op. cit., v. 1480 à 1527.

³⁶⁴ *Ibid.*, v. 1528 à 1530.

³⁶⁵ Jacques Scherrer, *La dramaturgie classique en France*, op. cit., p. 246.

³⁶⁶ *Ibid.*, p. 247.

Cependant, la fonction qui semble être privilégiée d'autant plus qu'elle devient essentielle dans la représentation des passions, est celle qui permet l'expression lyrique d'un sentiment, « le personnage chante son amour ou sa douleur, son désespoir, sa colère, son angoisse ou sa joie, interminablement³⁶⁷. » Nous retrouvons cette fonction dans le monologue de Massinisse, mais dans celui de *la Reine d'Escosse*, seule sur scène durant la moitié de l'acte IV, elle fait pénitence et se repent de tous ses « pechez mortels³⁶⁸ », réclamant la Grâce Divine, faisant ses adieux à tous ceux qui lui sont chers. La première partie du monologue se présente comme une prière à Dieu, la seconde partie étant essentiellement constituée des adieux du personnage :

Delivre- moy Seigneur, de ce mortel servage
Dont la chaine eternelle est le plus certain gage,
Et permets que mon ame en depuillant ce corps
Qui l'a long temps serrée en ses liens trop forts,
Par son poix dangereux ne soit point retenuë,
Mais que pronte et legere elle fende la nuë,
Afin qu'estant admise au sejour eternel,
Elle possede en soy ton amour paternel,
Qui se conçoit plus grand par l'objet de ta face
En l'esprit dévoilé de sa fangeuse masse.³⁶⁹

Ce monologue permet aussi la transition vers la scène du récit du messsager qui raconte la mort du personnage au chœur.

Certains monologues qui peuvent paraître conventionnels permettent en réalité de mieux connaître un personnage et d'être éclairé sur les passions véritables qui l'animent, car dans *La Reine d'Escosse*, si le monologue protatique de Davison ne mettait pas en scène la pitié du personnage et donc sa douleur face à l'obligation qui lui revient d'annoncer à la Reine sa mort future, nous ne saurions pas que Davison n'est pas rongé par la colère et la vengeance, comme nous pourrions le croire lors de son discours à la Reine à la fin de l'acte III :

³⁶⁷ Jacques Scherrer, *La dramaturgie classique en France*, op. cit., p. 247.

³⁶⁸ Antoine de Montchrestien, *la Reine d'Escosse*, op. cit., v. 1162.

³⁶⁹ *Ibid.*, v. 1191 à 1200.

A vous Reine d'Escosse en prison arrestée
 Du depuis qu'à nos bords vous fustes apportée,
 Les Estats d'Angleterre unis en mesme accord,
 Desireux de vanger vos forfaits et leur tort
 Ce juste Arrest de mort par moy vous font entendre.
 Pour avoir contre nous fait les Roys entreprendre,
 Fomenté la discorde, ourdi la trahison,
 A nostre bonne Reine attenté par poison,
 R'allumé ça et là les civiles querelles,
 Semé des factions et des haines mortelles,
 Rescité l'ardeur des combats amortis,
 Formé contre l'Estat grand nombre de partis ;
 Le Conseil vous prononce une telle sentence,
 Loyer bien merité de vostre griefve offence.
 Sur un noir eschaffaut vostre beau chef voilé,
 Par la main du bourreau tombera decolé.
 Vostre ame monte aux Cieux ! En cet espoir fidelle
 Disposez vous, Madame, à la vie eternelle.³⁷⁰

L'annonce se veut solennelle mais assez brutale, avec les détails de décapitation. Mais dans le monologue précédent, il met en scène sa pitié et son regret de ne pouvoir rompre le cercle vicieux de la vengeance, il ne se joint donc pas aux passions du Conseil :

La charge qu'on m'impose est certes bien fascheuse,
 Mais je crains qu'elle soit encor' plus perilleuse :
 Je vay frapper un coup, mais soudain je le voy,
 Je le voy, malheureux, retomber dessus moy.
 O que d'un corps meurtri renaistront de querelles !
 Que d'une mort vivront de douleurs immortelles !
 Que de sang innocent sera bas espanché
 Avant que ceste playe ait le sien estanché !
 Ceste Hyde s'accroistra sous les coups de l'espée.
 Cent Chefs pululeront d'une teste coupée ;
 Cependant moy chetif, dechassé, langoureux,
 Je seray mais en vain du trespas desireux,
 Toujours pour mon tourment s'allongera ma vie.
 Justement poursuivi de rancune et d'enuie :
 Pour m'estre à ce forfait ainsi tost resolu,
 De tous également je seray mal voulu.
 (...)

Le sort est bien cruel qui me donne la loy !
 Je ne le veut point faire et faire je le doy :
 Il faut bien le vouloir ; car c'est force forcée ;
 Tremblant je m'y resous. O ma triste pensée,
 Esloigne loin de toy ce qui peut t'effrayer :
 Quand la promesse est faite il convient la payer.
 Ne restivon donc plus, ne tardon davantage.
 Bien, je seray l'auteur de mon propre dommage.
 Baste, l'on me tiendra pour ma temerité,
 Fidele executeur d'une infidelité.³⁷¹

³⁷⁰ Antoine de Montchrestien, *la Reine d'Escosse*, *op. cit.*, v. 925 à 942.

³⁷¹ *Ibid.*, v. 615 à 630, puis v. 641 à 650.

La délibération met en scène deux passions, la crainte et la peine éprouvées par Davison, traduites par l'emploi de nombreuses figures d'insistance, comme l'anadiplose aux vers 617 et 618 « mais soudain je le voy » et « Je le voy, malheureux, », ou l'homéotéleute aux vers 621 et 622 « espanché » et « estanché », ou encore le chiasme au vers 642 « Je ne le veux point faire et faire je le doy ». Toutes ces figures soulignent le trouble du personnage qui hésite encore à obéir à son devoir : le monologue rend compte des véritables passions du personnage et met en scène sa réflexion, poussée par ses passions.

Enfin, la fonction la plus classique du monologue est de renseigner les spectateurs sur l'action et les sentiments des personnages : c'est le rôle du monologue d'exposition. Chez tous les dramaturges, dans certaines tragédies, le monologue d'exposition met en scène les passions d'un personnage réel ou une ombre, comme celle d'Egée au début des *Juifves*, qui lui-même prédit les passions des autres personnages tout au long de la pièce. Mais en général, ce sont plutôt des protagonistes ou même des deutéragonistes qui donnent un aperçu de la progression passionnelle tragique.

Dans *Marc Antoine*, le monologue d'exposition du héros éponyme représente toutes les passions qui vont se développer tout au long de la tragédie : l'amour, la pitié, la colère, la crainte, et leurs conséquences, la douleur, le désespoir, la vengeance, la mort :

Puisque le ciel cruel rencontre moy s'obstine,
Puisque tous les malheurs de la ronde machine
Conspirent contre moy : que les hommes, les Dieux,
L'air, la terre, et la mer me sont injurieux,
Et que ma Royne mesme en qui je soulois vivre,
Idole de mon cœur, s'est mise à me poursuivre,
Il me convient mourir. J'ay pour elle quitté
Mon païs, et Cesar à la guerre incité,
Vengeant l'injure faicte à sa sœur mon espouse,
Dont Ceopatre estoit à mon malheur jalouse :
J'ay mis pour l'amour d'elle, en ses blandices pris,
Ma vie à l'abandon, mon honneur à mespris,
Mes amis dedaignez, l'Empire venerable
De ma grande Cité devestu miserable :
Dedaigné le pouvoir qui me rendoit si craint,
Esclave devenu de son visage feint.
Inhumaine, traistresse, ingrate entre les femmes,

Tu trompes, parjurant, et ma vie, et mes flammes :
Et me livres, mal-sage, à mes fiers ennemis,
Qui bien tost puniront ton parjure commis.³⁷²

Les premiers vers suffisent pour imaginer les passions dominantes qui sont mises en scène créant ainsi les interactions entre les protagonistes, Antoine et Cléopâtre, l'amour étant à l'origine de la crainte, puis de la colère laquelle suscite la vengeance.

Chez Montchrestien, dans *David*, le monologue protatique est également celui du héros éponyme qui seul sur scène jusqu'à l'arrivée de Nabab, exprime sa passion amoureuse et les tourments qu'elle lui inflige au point qu'il n'est plus lui-même, ce qui nous éclaire sur les raisons de l'adultère et du crime contre Urie :

Suis-je ce grand David qui rechargea de fers
Tous les Princes d'Ammon aux armes bien experts ?
Bref qui mena si mal les troupes Palestines,
Que les armes tomboient des dextres plus mutines
Al'effroyable bruit de mon nom redouté,
Qui sans nul autre effort maint peuple a surmonté ?
Sans doute je le suis : mais un amour extrême
Que seul je ne puis vaincre ores m'ostes à moy-mesme.
J e suis vraiment David, mais mon cœur n'est plus tel,
Que quand il aspirait à l'honneur immortel.
De lauriers verdoyans la teste je m'onbrage,
Mais la foudre d'amour me frappe et me sacage,
Me réduit tout en poudre au-dedans de mon corps,
Jaçoit qu'entier et sain je reste par dehors.³⁷³

L'amour est encore une fois dans ce monologue la passion qui déclenche la naissance des autres passions et toutes les conséquences désastreuses qui s'y rattachent ; la convoitise, la vengeance et la mort.

D'autres passions que l'amour peuvent être le point de départ de toutes celles qui suivent, comme par exemple dans *La Famine ou les Gabéonites*, où le monologue d'exposition de David présente les raisons de la famine, la faute de Saül, la vengeance divine, les souffrances qui sont les conséquences de la désobéissance de Saül. La colère divine sera la cause de la crainte et de la douleur des personnages qui craignent une vengeance de Dieu :

³⁷² Robert Garnier, *Marc Antoine*, op. cit., v. 1 à 20.

³⁷³ Antoine de Montchrestien, *David*, op. cit., v. 47 à 60.

A quel autre malheur Dieu m'a-t-il réservé ?
 Que m'est-il, ô Dieu, que ne m'est-il permis
 De tenir compagnie à tant de mes amis ?
 N'esçauroy-je à la mort devant mes gens courir ?
 Seray-je à mon pays le dernier à mourir ?
 O moy cent mille fois malheureux d'estre Roy
 D'un si malheureux peuple ! Helas, Sire, pourquoy
 As-tu changé mon aise, et mon premier repos,
 Asi pesant fardeau pour mon trop faoible dos ?
 Hé, que n'ay-je tousjours entre les pastoureux
 En ma loge gardé les paternels troupeaux ?
 Ou bien si je devoy tenter le fais royal,
 Dieu a-t-il décidé par son decret fatal,
 Que David veist son peuple estaint par la famine ?³⁷⁴

Ainsi, la colère divine, à la suite d'une faute de Saül, va déclencher les passions humaines qui vont être représentées dans la tragédie, si l'on se réfère aux propos du héros.

Les fonctions du monologue sont aussi importantes que celles des dialogues, même si à la différence de ces derniers, il n'y a pas de joute verbale entre plusieurs personnages, mais chez le personnage lui-même qui lutte contre sa passion, qui se sent impuissant devant les passions des autres personnages, ou qui se laisse emporter par ses passions.

3 Le dialogue stichomythique

Les dialogues ont en général pour fonction de permettre aux passions de s'affronter, certaines passions naissant lors de dialogues ou s'accroissant en particulier lors de dialogues stichomythiques. La scène de dialogue de ce type est celle où la tension est à son comble et où l'on apprend les événements à l'origine des péripéties. Pourtant, en général, chez les trois dramaturges qui suivent un emploi fréquent au XVI^e siècle, les dialogues stichomythiques usent de sentences : cet emploi de sentences contribue à étendre la fonction du dialogue, au-delà de la joute oratoire, à l'exposition d'un point de vue moral.

Les dialogues stichomythiques ont deux rythmes sensiblement différents selon qu'il s'agit de la mise en scène de passions-causes ou

³⁷⁴ Jean de la Taille, *La Famine ou les Gabéonites*, op. cit., v. 84 à 97.

de passions-effets, et selon l'évolution de la passion chez le personnage concerné. Dans un premier emploi, le dialogue peut rester vif même avec l'usage de sentences, dans la mise en scène de passions-causes, à un degré où les personnages ont connu assez d'obstacles pour que la violence soit exacerbée. Ainsi, c'est le cas chez Garnier dans *Antigone et La Piété*, entre Créon et Antigone ou alors dans *La Troade*, entre Agamemnon et Pyrrhus. Les dialogues ne se réduisent pas à des échanges de sentences morales, puisque l'auteur « particularise le discours au service du sujet de la pièce³⁷⁵ ». Antigone et Créon s'affrontent avec une certaine violence verbale :

Antigone
 Vous ne pouvez au plus que me faire tuer.
 Créon
 Et aussi je ne veux rien plus effectuer.
 Antigone
 Qu'attendez-vous donc tant ? qu'est-ce qui vous retarde ?
 Créon
 Sera quand je voudray : car rien ne m'en engage.
 Antigone
 Il m'est à tard d'avoir mon destiné trespas.
 Créon
 Il ne tardera guere, il avance ses pas.
 Antigone
 Je mourray contre droict pour chose glorieuse.
 Créon
 Vous mourrez justement comme une audacieuse.
 Antigone
 Il n'est celui qui n'eust commis semblable fait.
 Créon
 Il n'est celui pourtant d'entre tous qui l'ait fait.
 Antigone
 S'ils parloyent librement, ils louroyent mon emprise.
 Créon
 Qui les empescheroit d'en parler sans feintise ?
 Antigone
 La crainte d'offenser un Roy trop animeux.
 Créon
 Pourquoi ne craignez-vous de l'offenser comme eux ?
 Antigone
 Pour ne craindre la mort remede à me misere.
 Créon
 Le mespris de la mort vous incite à mal-faire.
 Antigone
 Ce n'est mal d'inhumér son frere trespasé.
 Créon
 Vous avez l'inhumain mes edicts transgressé.

³⁷⁵ Florence de Caigny, *Imitation, traduction et adaptation des tragédies de Sénèque aux XVI^e et XVII^e siècles en France, op. cit.*, p. 198.

Antigone
 Mais la loy de nature et des Dieux est plus forte.
 Créon
 Vous n'avez honoré l'autre de mesme sorte.
 Antigone
 De mon autre germain vous avez eu souci.
 Créon
 Et si je ne l'eusse eu ?
 Antigone
 J'en eusse faict ainsi.
 Créon
 Cettui-cy sa patrie a saccagé par guerre.
 Antigone
 Le tort est provenu de sa native terre.
 Créon
 D'y avoir amené nos mortels ennemis ?
 Antigone
 De poursuivre ses droits à chacun est permis.
 Créon
 J e poursuivray les miens encontre vous rebelle.
 Antigone
 Je n'ay rien entrepris que d'amour naturelle.
 Créon
 Un enemy public aimer il n'appartient.³⁷⁶

Si Créon reste sur ses positions, Antigone tente d'expliquer au tyran les raisons de son geste ; mais Créon est inflexible et Antigone a donc son sort déterminé. Même si l'on sait que Créon ne cédera pas, il existe une forme d'échange, puisque l'un répond aux questions de l'autre et reprend assez systématiquement les termes de l'adversaire pour les inverser : « Il m'est à tard/ il ne tardera », « Je mourray/ vous mourrez », jusqu'à l'anaphore : « Il n'est celui » ou à la reprise ternaire de crainte en polyptote, « crainte/ craignez/ craindre », permet à Antigone de renverser les termes jusqu'alors établis du duel verbal. Dans *La Troade*, entre Pyrrhe et Agamemnon, l'échange est plus restreint, car chacun campe sur ses positions :

Agamemnon
 De massacrer un Roy en extreme vieillesse !
 Pyrrhe
 La mort plus que la vie agree aux affligez.
 Agamemnon
 Les vieillards par pitié sont de Pyrrhe esgorgez.
 Pyrrhe
 J'occis mes ennemis.
 Agamemnon

³⁷⁶ Robert Garnier, *Antigone et La Piété*, op. cit., v. 1858 à 1886.

D'une clemence egale
 Tu veux sacrifier une fille royale.
 Pyrrhe
 La tienne as immolé, qui ores le defens.
 Agamemnon
 Le pais je prefere à mes propres enfans.
 Pyrrhe
 Il n'est point defendu par les loix de la guerre
 De tuer les haineux de sa natale terre.
 Agamemnon
 L'honneur et le devoir defendent maintesfois
 De faire ce qui n'est defendu par les loix.
 Pyrrhe
 Ce qui plaist au vainqueur est loisible de faire.
 Agamemnon
 D'autant qu'il peut beaucoup, d'autant luy doit moins plaire.³⁷⁷

Il existe un autre type de dialogue stichomythique dont l'efficacité passe par le rythme même du vers. Le procédé passe par le fractionnement de l'alexandrin entre plusieurs répliques de personnages notamment chez La Taille et Garnier :

David
 De qui vostre fureur
 Se veut-elle vanger ?
 Le Prince
 De nostre massacreur.
 David
 La mort a clos ses yeux d'un sommeil eternel.
 Le Prince
 Mais ses fils répondront du péché paternel.
 David
 Mais ils sont innocents.
 Le Prince
 Aussi estoient ceux-là
 Que le Tyran decolla.
 David
 Si cruel chastiment d'un cruel fault-il prendre ?
 Le Prince
 Pour le sang respandu, du sang il fault respandre,
 Encor cela ne baste à sa méchanceté.
 David
 Hé soyez plus humains.
 Le Prince
 Comme il nous l'a esté.³⁷⁸

Le dialogue sert ainsi l'expression des passions, le désir de vengeance du Prince se manifeste dans la rapidité, la vivacité de ses

³⁷⁷ Robert Garnier, *La Troade*, op. cit., v. 1474 à 1486.

³⁷⁸ Jean de la Taille, *La Famine ou les Gabéonites*, v. 597 à 606.

réponses qui avec celles de David, suivent une construction fondée sur des entrelacs sémantiques et argumentatifs et se traduisent par des hyperbates : Le Prince rallonge les répliques de David à deux reprises, à des moments où le propos semblait achevé :

David
Mais ils sont innocents.
Le Prince
Aussi estoient ceux-là
Que le Tyran decolla.
(...)
David
Hé soyez plus humains.
Le Prince
Comme il nous l'a esté.³⁷⁹

Les hyperbates sont mises en évidence par la séparation à l'hémistiche de l'alexandrin que les deux personnages se partagent.

Certains dialogues stichomythiques sont moins virulents, parce que les sentences à valeur générale y abondent. Les répliques sont d'ordre général et permettent souvent aux dramaturges d'exposer des enjeux de débats idéologiques sur la nature et l'exercice du pouvoir royal ou la clémence du vainqueur à l'égard du vaincu mais aussi sur les passions mises en scène. Chez Montchrestien, dans *La Reine d'Escosse* par exemple, l'héroïne éponyme et le chœur qui l'accompagne discutent d'une exécution éventuelle :

Chœur
Madame, quoy qu'on die ils n'en viendront point là.
Reine
Je suis quoy qu'il en soit resolue à cela.
Chœur
Traiter en criminelle une telle princesse.
Reine
A qui veut se vanger tout autre respect cesse.
Chœur
Ils le font à dessein pour vous espouvanter.
Reine
Le cœur me trompe, ou bien c'est pour m'exécuter.
Chœur
On craint trop d'offencer ces grands Princes de France.
Reine

³⁷⁹ *Ibid.*, v. 601 à 606.

On craint moins pour ma mort que pour ma delivrance.
 Chœur
 La Reine vostre sœur jamais ne le voudra.
 Reine
 De ma prison injuste elle se souviendra.
 Chœur
 C'en est aussi trop fait sans ozer davantage.
 Reine
 Les grands mesurent tout par le seul avantage.
 Chœur
 Et que diroit-on d'elle en toutes Nations ?
 Reine
 Le souci du renom se perd és passions.
 Chœur
 Qui n'a la vertu mesme au moins l'ombre desire.
 Reine
 Qui n'a la vertu mesme à tout forfait aspire.
 Chœur
 D'un specieux pretexte il tasche le voiler.
 Reine
 Tel est si déploré qu'il ne le veut celer.
 Chœur
 Un courage modeste a crainte de la honte.
 Reine
 Un courage imprudent n'en fait jamais grand conte.
 Chœur
 Il nous faut donc prier, c'est le dernier recours.
 Reine
 Les esprits furieux aux prieres sont sours.³⁸⁰

Le débat s'achemine d'une analyse du comportement des vainqueurs à un échange de sentences sur le débat fondamental ici de la vertu et des passions : les tournures employées sont impersonnelles, l'on retrouve fréquemment le pronom « on » en sujet ainsi que le pronom démonstratif « tel » et le pronom relatif « qui » ce qui permet d'en élargir la portée et d'en accentuer la valeur morale. Ce type de débats a au demeurant en même temps valeur dramatique. Comme le souligne Florence de Caigny, même « s'ils ne font peut-être pas avancer l'action, du moins laissent-ils en suspens le sort des personnages et permettent de ménager temporairement l'espoir du spectateur tout en préparant l'efficacité des coups de théâtre³⁸¹. » Le débat n'est pas en effet seulement celui de la « crainte » et de la « honte » dans le cœur des vainqueurs, mais en même temps, celui de

³⁸⁰ Antoine de Montcristien, *La Reine d'Escosse*, op. cit., v. 849 à 870.

³⁸¹ Florence de Caigny, *Imitation, traduction et adaptation des tragédies de Sénèque aux XVI^e et XVII^e siècles en France*, op. cit., p. 198.

la crainte et de l'espoir pour les personnages féminins et les spectateurs. En effet, le chœur par ses suppositions permet de contribuer à l'espoir que la reine ne sera peut-être pas condamnée à mort, même si elle reçoit quelque châtiment à la place. L'incertitude sur le sort du personnage est transmise au public, et lorsque finalement il apprend son arrêt de mort, il le reçoit avec plus d'étonnement que si la mise en scène de la crainte et de l'espoir n'avait pas eu lieu, tout ceci participe alors à une certaine dynamisation de l'action. Il semble par ailleurs que ce soit fréquemment dans les tragédies de Montchrestien que l'on retrouve ce type de dialogue où les sentences sont nombreuses et c'est dans *Hector* qu'elles semblent davantage abondantes³⁸².

Mais Montchrestien use beaucoup moins du procédé que son prédécesseur Garnier. Selon Richard Griffiths, en général les scènes de tirades et celles de brèves dialogues stichomythiques sont construites en alternance³⁸³. Les dialogues ne sont pas non plus construits à outrance sur des figures de répétitions et d'antithèses³⁸⁴.

Hector reste la plus régulière de ses tragédies où le dialogue stichomythique est davantage travaillé³⁸⁵ :

Hector
L'heur n'abandonne guere un resolu courage.
Priam
Lors que plus il nous flatte il tourne le visage.
Hector
L'ordinaire des Dieux c'est d'aider aux meilleurs.
Priam
A tous bons et mauvais ils versent des malheurs.
Hector

³⁸² Richard Griffiths, *The dramatic technique of Antoine de Montchrestien, rethoric and style in french Renaissance tragedy*, Oxford, Oxford University Press, 1970., p. 119: « Sententiae are often used in stichomythic arguments, and this can have some bearing on the role of the sententia in drama, as we have seen. » (Les sentences sont souvent utilisées dans une argumentation stichomythique, et ceci peut avoir un lien avec le rôle de la sentence dans le drame, comme nous l'avons vu).

³⁸³ Richard Griffiths, *The dramatic technique of Antoine de Montchrestien, rethoric and style in french Renaissance tragedy*, op. cit., p. 122 : « Les scènes de Montchrestien ne sont pas si régulières que cela ; les stichomythies et les tirades alternent , mais pas selon un ordre prédéterminé mais plutôt selon les besoins. »

³⁸⁴ *Id.* : « Bien que dans les arguments stichomythiques de Montchrestien l'argument soit souvent rapide et percutant, le dramaturge utilise très rarement de telles répétitions et de telles antithèses ; quand il les utilise, cela reste des cas isolés. »

³⁸⁵ Voir Richard Griffiths, *The dramatic technique of Antoine de Montchrestien, rethoric and style in french Renaissance tragedy*, op. cit., p. 123.

Faisons ce qu'il faut faire et leur laissons le reste.
Priam
Mais ne tentons aussi leur courroux manifeste.
Hector
Leur courroux n'est à craindre en faisant son devoir.
Priam
Il est à craindre aussi ne faisant leur vouloir.
Hector
C'est d'eux que vient l'ardeur qui bout en nos gens d'armes.
Priam
D'eux vient aussi la peur qui se mesle aux alarmes.
Hector
Ce n'est à nous mortels de sonder leur secret.
Priam
Ils le font trop cognoistre et c'est à mon regret.
Hector
Rien ne nous prognostique une mes-avanture.
Priam
Mais tout, si tu vois clair, du malheur nous augure.
Hector
Deffendre sa patrie est un auspice heureux.
Priam
Et la perdre est un acte infame et douloureux.
Hector
Ne la sert-il pas bien qui pour elle s'expose ?
Priam
Mais il la sert bien mal quand il peut plus grand'chose.
Hector
Et que peut d'avantage un homme de valeur ?
Priam
Vivre pour le malheur d'elle en un temps de malheur.
Hector
Et n'est-ce pas mon bras qui me peut rendre utile ?
Priam
La prudence du Chef conserve mieux sa ville.
Hector
Le conseil sans la main est une ame sans corps.
Priam
La main sans le conseil jette aux vents ses efforts.
Hector
Ay-je rien negligé pour l'ordre de l'armée ?
Priam
L'ordre és jours malheureux se dissipe en fumée.
Hector
Que me faut-il donc faire afin de faire bien ?
Priam
Demeurer en sejour sans entreprendre rien.
Hector
Nos gens tous d'une voix demandent la bataille.
Priam
Le Chef qui les croid trop ne fait chose qui vaille.
Hector
Et que diroient les Grecs le voyans reculer ?
Priam
Faites bien seulement et les laissez parler.
Hector
Que leur gosier moqueur dégorgera d'outrages ?
Priam
C'est peu d'estre blasmez si nous demeurons sages.

Hector
 Leur risée à nos cœurs toute ardeur esteindra.
 Priam
 Leur aigreur inutile irritez vous rendra.
 Hector
 La honte abastardit une ame genereuse.
 Priam
 Mais l'excite à vengeance et la rend vigoureuse.
 Hector
 Vivrons nous donc terrés au creux de ces Remparts ?
 Priam
 C'est beaucoup de se mettre à l'abri des hazards.
 Hector
 Bon conseil pour un cœur lasche et pusillanime.
 Priam
 Meilleur pour un esprit qui la prudence estime.
 Hector
 Après si long repos leur pouvons nous faillir ?
 Priam
 Pour bien deffendre il faut rarement assaillir.
 Hector
 C'est comme aux assiegeans on hausse le courage.
 Priam
 C'est comme l'assiégé resiste d'avantage.³⁸⁶

Ce passage très travaillé comprend de nombreuses constructions en parallèle ainsi que chiasmiques, la régularité des formes possède un objectif théâtral :

The very regularity of a stichomythic conversation can have a cumulative effect on the mind of the listener, and occasional surprises within the regularity can focus the attention on important facts. It is the perfect form for the regular logical argument.³⁸⁷

La rhétorique judiciaire se déploie ici, lorsque Priam tente de convaincre Hector de ne pas se laisser aveugler par une gloire imprudente. Les figures sont régies par un souci de symétrie comme le soulignent les anadiploses de « courroux » aux vers 728 et 729 et de « l'ordre » aux vers 747 et 748, les chiasmes, d'abord au vers 742 : « vivre pour le malheur d'elle en un temps de malheur » et ensuite aux vers 745 et 746 : « le conseil sans la main » et « la main sans le

³⁸⁶ Antoine de Montchrestien, *Hector*, op. cit., v. 723 à 768.

³⁸⁷ Richard Griffiths, *The dramatic technique of Antoine de Montchrestien, rethoric and style in french Renaissance tragedy*, op. cit., p. 123: « L'extrême régularité d'une conversation stichomythique peut avoir un effet cumulatif sur l'esprit du spectateur, et des surprises ponctuelles à l'intérieur de la régularité peuvent attirer l'attention sur des événements. Il s'agit de la forme parfaite pour une argumentation logique basée sur la régularité. »

conseil », l'anaphore grammaticale doublée d'un polyptote aux vers 767 et 768. Les constructions antithétiques sont également nombreuses avec notamment « bons et mauvais » au vers 726, « un auspice heureux » et « un acte infame et douloureux » aux vers 737 et 738, « une ame sans corps » au vers 745, « La honte abastardit une ame genereuse » au vers 759. La rhétorique rationalise le discours des passions, ordonne le débat autour du conflit du courroux, de la crainte et de la honte, de la prudence et du courage, sans le trancher, dans une exposition complète des termes de l'agon sans résolution.

4 Le récit : les passions, la vraisemblance et les bienséances

Le récit est fréquemment utilisé par les dramaturges du XVI^e siècle, et La Taille, Garnier et Montchrestien. Le récit est étroitement lié aux règles de vraisemblance et de bienséances. Ainsi, fréquemment des personnages secondaires relatent ce qui s'est passé dans le hors scène : les tableaux d'agonie, les scènes d'exécution, les suicides, tout ce qui ne peut être représenté sur scène à cause de la violence du spectacle ou ce qui ne serait pas crédible dans la représentation théâtrale sera traduit dans le récit tragique. R. Griffiths, s'inspirant de l'*Art poétique* de Vauquelin de la Fresnaye établit les liens entre les différents types de récits et les règles de bienséances et de vraisemblance :

Récits could be used when some obstacle stood in the way of the actual representation of the scene [...] *The Bienséances*. Nobody should be killed or seduced on the stage, nor should anybody fight. *Vraisemblance*, as in the case of a full-scale battle.³⁸⁸

Le récit prend généralement place aux places stratégiques de la pièce à l'exposition ou au dénouement. Les récits d'exposition déterminent l'unité de temps, mais aussi l'unité d'action, car les

³⁸⁸ Richard Griffiths, *The dramatic technique of Antoine de Montchrestien, rhetoric and style in french Renaissance tragedy*, op. cit., p. 123 : « Les dramaturges pouvaient utiliser les *Récits* quand apparaissaient certaines difficultés pour parvenir à une représentation de la scène [en raison des] *Bienséances*. Personne ne devrait être tué ou séduit sur une scène théâtrale, ni ne devrait combattre. *La Vraisemblance*, comme dans le cas d'une bataille à représenter grandeur nature. »

passions annoncées en exposition constituent le fil directeur de l'action tragique. Le récit d'exposition joue le même rôle que le monologue d'exposition, les données sont posées et les conflits passionnels annoncés. Chez Montchrestien et La Taille ce genre de récits reste inexistant, alors que Garnier en utilise par l'intermédiaire du messager, ou de l'ombre d'un défunt tel celle d'Egée dans *Hippolyte* :

Thesee, hélas Thesee, aujourd'huy le Soleil
Ne sçauroit voir malheur à ton malheur pareil :
L'enfer, bien que hideux et gesne de nous ombres
N'ha pas en son enclos tant de mortels encombres,
Que je t'en voy, pauvre homme ! hé, qu'il te falloît bien
Entreprendre d'aller au lict Plutonien,
Pour ravir nostre Royne ! hé, qu'à la mauvaise heure
Tu entrepris forcer nostre palle demeure !
Ce fut pour Pirithois, à qui les noires Sœurs
Font ja porter la peine ourdie aux ravisseurs.
Que si le bon secours du genereux Alcide
Ne t'eust ores tiré du creux Acherontide,
Tu eusses ton supplice aussi bien comme luy,
Pour avoir entrepris sur la couche d'autrui.
Mais non non, je voy bien à fin que tu endures
Pour ton mal perpetré de plus aspres tortures,
Pluton gros de vengeance, de colere gros,
Te permet de revoir avecques ce heros
Ta fatale maison : maison, où les Furies
Ont jusqu'à ton trespas fondé leurs seigneuries.
Tu y verras l'inceste, et le meurtre, et tousjours
Ton desastre croistra, comme croistront tes jours.
Tu occiras, meurtrier, ta propre geniture,
Puis l'adultere mort de ta femme parjure
Doublera tes ennuis, qui lentement mordans
Te rongeront le cœur et le foy au-dedans.
En fin quand ta langueur bien longuement trainee
D'une tardive mort se verra terminée,
Et que fuyant le ciel et les celestes Dieux,
Tu penseras fuir ton tourment ennuyeux,
(Tourment qui te jiondra plus estroit qu'un lierre
Ne joint estroitement les murailles qu'il serre)
Le severe Minos, et le cruel Pluton,
Tous deux tes outragez, hucheront Alec-ton,
Megere, Tisiphone, execrables bourelles,
Pour ribler, forcener, ravager en tes moülles,
T'élancer leurs serpens en cent plis renoüez,
T'ardre de leurs flambeaux, et de leurs rouges fôüets
Te battre dos et ventre, aussi dru que la gresle.
Craquetant, bondissant, decoupe un espi gresle.
Ja desja je te voy porter l'affliction
De quelque Promethee, ou de quelque Ixion,
D'un Tantale alteré, d'un remangé Titye,
D'un Typhon, d'un Sisyphe, et si l'horreur noircie
De Pluton garde encore un plus aspre tourment,

L'on t'en ira gesner perpetuellement.³⁸⁹

Le passage résume et annonce l'action tragique tout en l'interprétant à travers les passions des héros et les conséquences qui s'y rattachent ; les termes significatifs sont tous présents : « malheur » au vers 78, « peine » au vers 86, « supplice » au vers 89, « tu endures » au vers 91, « mal » et « tortures » au vers 92, « vengeance » et « colere » au vers 93, « inceste » et « meurtre » au vers 97, « meurtrier » au vers 99, « adultere » et « femme parjure » au vers 100, « ennuis » au vers 101, « mort » au vers 104, « tourment ennuyeux » au vers 106, « affliction » au vers 117, « aspre tourment » au vers 121. Le récit met déjà en scène les passions qui seront représentées tout au long de la tragédie dans un tableau visionnaire.

Le type de récit le plus courant chez les dramaturges dont nous étudions les tragédies est celui du dénouement, les passions peuvent être mises en scènes dans leurs conséquences les plus violentes sans heurter par le spectacle, le langage prenant le relais, et les événements restent crédibles sans avoir recours à une représentation qui serait difficile. Griffiths en énumère en ces termes les différents types :

This is usually the description of someone's death. It does not necessarily, however, take place in the last act. Just as Garnier's *La Troade* there are several such récits, so in Montchrestien's *Les Lacènes* we find two, in Acts III and V, though that in Act III qualifies as battle *récit*. Other examples of *dénouement récits* are to be found in *Hector*, Act V, *David*, Act IV, and *La Reine d'Escoce*, Act V (the first two both qualify as battle *récits*). (...) The battle *récit*, caused the rule of *vraisemblance*. There are three in *Hector* (Acts III, IV, and V), for the battle is perpetually raging offstage, and the fortunes are continually changing. We find one in Act I of *La Carthaginoise*, one in Act III of *Les Lacènes*, and one in Act IV of *David*.³⁹⁰

³⁸⁹ Robert Garnier, *Hippolyte*, op. cit., v. 77 à 122.

³⁹⁰ Richard Griffiths, *The dramatic technique of Antoine de Montchrestien, rethoric and style in french Renaissance tragedy*, op. cit., p. 125 : « Ordinairement, il s'agit de la description de la mort de quelqu'un. Pourtant, il n'a pas forcément lieu au dernier acte. Tout comme dans *La Troade* de Garnier, il y a plusieurs *récits* de ce genre ; ainsi nous en rencontrons dans *les Lacènes* de Montchrestien, à l'acte III et à l'acte V, bien qu'à l'acte III, nous le qualifierons de *récit* de bataille. L'on trouvera d'autres exemples de *récit de dénouement* dans *Hector*, Acte V, *David*, Acte IV, et *la Reine d'Escoce*, Acte V (les deux premiers peuvent tous les deux être qualifiés de *récit* de bataille) (...) Le *récit* de bataille permet de respecter la *Vraisemblance*. Il y en a trois dans *Hector* (Acte III, IV et V), car la bataille fait continuellement rage hors scène, et la fortune alterne d'un camp à l'autre. Nous en trouvons une dans l'Acte I de *La Carthaginoise*, une dans l'Acte III des *Lacènes* et une dans l' Acte IV de *David*. »

Toutes les violences excessives que génèrent les passions sont traduites dans les récits de dénouement en particulier, qui sont les plus fréquents et les meilleurs moyens de représenter également la mort sur la scène tragique, malgré quelques suicides qui ont lieu devant les spectateurs, comme par exemple celui de Sophonisbe. L'un des récits les plus violents est celui de la mort de « Cratesiclea et sa troupe » dans *Les Lacènes* par le Messager :

Vous me priez de faire un recit lamentable,
Je le feray pourtant ; car un acte aussi beau
Ne doit quand et les corps perir dans le tombeau.
Par le vouloir du Roy les sergens de Justice
Menoient Cratesiclea et sa troupe au supplice ;
La femme de Panthée au milieu paroissoit,
Et sur le demeurant de la teste croissoit,
Semblable de façon, d'espaules et de face
A vierge des bois qui preside à la chasse.
Cette chaste beauté la Reine supportoit,
Et de geste et de voix son ame confortoit,
Quoy qu'elle ne fust point autrement estonnée
Du supplice effroyable où elle estoit menée.
La pauvrete prioit les Bourreaux inhumains
De commencer par elle ; et leur joignoit les mains
Pour ne voir point mourir tout l'espoir de sa race,
Disant que cela seul luy tiendrait lieu de grace.
Ces Busires cruels en la place arrivés
Où sont les eschaffauts assez haut eslevez,
Sourds d'oreille et de cœur à ses justes prieres,
Sur ses petits enfants jettent leurs mains meurtrieres,
Et devant ses beaux yeux tous offusquez de pleurs,
Fauchent d'un fer cruel ce beau Printemps de fleurs :
Le dur coup qu'en leurs corps frappa l'injuste lame
S'enfonça tellement au plus vif de son ame,
Qu'à peine elle rendit ces mots articulez :
Las ! mes pauvres enfans, où estes-vous allez ;
Et puis soudain lascha de son triste courage
Un amas de soupirs bruyans comme l'orage.
Or plaignant non pour elle, ains pour eux seulement,
Qu'elle avoit veu mourir si courageusement,
Quand ce vint à son tour elle peignit sa face
Non d'une couleur morte, ains d'une vive audace,
Et la femme à Panthee envelopa son corps,
Duquel quand et le chef, l'ame vola dehors.
Puis à toutes faisant un office semblable,
Elle les void mourir d'un courage admirable ;
La dernière à la fin soy-mesme s'acoustrant,
Et nul trouble de l'ame à son front ne montrant,
Fait naistre à qui la void si grand pitié d'elle,
Que la cruauté mesme en seroit moins cruelle.
Ravalant à ses pieds son long acoustrement,
Le col blanc comme neige elle offre assurément
Au Bourreau tout sanglant qui lui tranche la teste,

Voire et dedans la mort demeure si honeste,
Qu'elle n'a point besoin que l'on couvre autrement
Les membres que chacun cele modestement.³⁹¹

Le récit est court, il représente les événements violents du massacre d'innocents, la pudeur veut, semble-t-il, que l'on ne s'étale pas démesurément sur les conséquences désastreuses de la passion d'un roi.

Le récit permet de représenter les passions de personnages mais aussi celles de celui qui effectue le récit, car de lui dépend le pathétique à un niveau interne chez les personnages qui l'écoutent et à un niveau externe, chez les spectateurs : le récit « permet de dépeindre le caractère de celui qui parle et de celui qui écoute³⁹². » Il devient une sorte de tableau langagier, l'*enargeia* joue ici tout son rôle :

(...) il rassemble, dans l'ordre le plus habile, les détails les plus colorés et qui peuvent faire la plus vive impression sur le personnage qui écoute, aussi bien que sur le spectateur. Le problème dramaturgique consiste à faire de ce morceau d'éloquence un élément du drame en le rendant vraisemblable et pathétique.³⁹³

Le récit peut quelques fois être précédé d'un commentaire court qui annonce le fait marquant, comme dans *Antigone ou La Piété* où le messager annonce la mort des deux frères avant le long récit qui lui succède, à l'acte III :

Antigone
Sont-ils morts au combat en hommes belliqueux ?
Messager
Ils sont morts au combat, mais il n'y avoit qu'eux.³⁹⁴

Puis Antigone demande au messager le récit de ce duel qui est constitué de deux parties, la première est réservée à la description épique du champ de bataille et aux dégâts humains entre les deux

³⁹¹ Antoine de Montchrestien, *Les Lacènes*, op. cit., v. 1585 à 1631.

³⁹² Jacques Scherrer, *La dramaturgie classique en France*, op. cit., p. 239.

³⁹³ *Ibid.*, p. 235.

³⁹⁴ Robert Garnier, *Antigone ou la piété*, op. cit., v. 1002 et 1003.

armées, puis la seconde partie relate le combat entre les deux frères, avec toute la violence de leurs passions en présence et en action :

La haine et le courroux sous l'armet apparoissent,
La force et la vigueur, en se voyant, leur croissent :
Ils roidissent le corps d'une jambe avancez,
Courbez sur leurs estocs, et leurs bras eslancez :
Se tirent coups de poincte ore par la visiere,
Ore par l'estomach, d'une adresse guerriere :
S'entre-fouillent au vif, faisant à chaque fois
Le rouge sang couler au travers du harnois.
Ils cherchent les defauts, decoupent les courrayes,
Se desarment le corps, et se couvrent de playes.
Les deux camps arrangez les regardent douteux
Qui sera le vaincueur de ce combat piteux.
Comme quand deux Sangliers, que l'amour aiguillonne,
Se viennent à choquer aux forests de Dodonne,
Ils s'amassent le corps horriblement grondans,
Se herissent le poil, escumassent des dens,
Font sonner leur machoire, et de grand'fureur portent
Dans le col ennemy les crochets qui leur sortent,
Se font rougir le ventre : adonques le Pasteur
Qui d'un coustau les voit se mussote de peur,
Fait signe à son mastin des mains et de la teste,
Qu'il tapisse coy de crainte de la beste.
Ainsi les deux guerriers, seul à seul bataillant,
D'un courage indomté s'entre-alloyent chamaillant :
Se ruoyent acharnez coups d'estoc et de taille,
Detranchoyent mainte lame et mainte forte maille,
Se marteloient le corps, sur l'acier tempestant,
Comme deux forgerons sur l'enclume battant
Un fer à tour de bras, qu'on voit geindre de peine,
Se courber, renfrongner, et sortir hors d'haleine.
Ou comme on voit aussi la gresle craqueter
Sur le toict des maisons, quand l'ireux Jupiter
Contre l'alme Cerés en Esté se colere,
Ou qu'il froisse le chef de Bacchus le bon pere.
A la fin Polynice, à qui les lasches tours
De son exil vergongneux et la foy parjuree,
Se fasche qu'il ait tant contre luy de duree,
Grince les dents de rage, et se tenant tendu
Va de pieds et de mains, se jette à corps perdu
Contre son adversaire, et de tel effort entre
Qu'il luy met demy pied de son espee au ventre :
Le sang en sort fumeux, comme sur un autel
Le sang d'un agneau fume après le coup mortel,
Que le prestre sacré dans la gorge luy donne.
Eteocle pallist, devient foible, et s'estonne
De voir couler son sang d'une telle roideur :
Il sent glacer son front d'une mortelle froideur,
Ses genous trembloter, toutefois il essaye
Avec son peu d'effort, d'apparier sa playe
Sur le corps de son frere : il le suit et resuit,
Et l'autre, en le moquant, se destourne et le fuit.
Ce pendant il se lasse, et n'a plus de puissance
De supporter son corps : il perd toute esperance :
Il tombe renversé, ses armes font un bruit,

Et ses yeux sont voilés d'une effroyable nuit.³⁹⁵

Il s'agit presque d'un combat entre les passions plutôt qu'entre les personnages, les coups traduisent « la haine et le courroux » des deux frères d'abord confondus par les mêmes passions, « comme quand deux Sangliers, que l'amour aiguillonne », d'autant plus qu'on ne voit guère leurs visages et leurs corps à cause de l'armure et de la « visière ». La représentation du combat est colorée et mouvementée, l'énumération des différentes parties du corps ainsi que les bruits et les blessures qui sont décrites font appel aux sens auditif et visuel du spectateur sous l'effet de l'enargeia. La violence est ainsi perceptible aussi bien au spectateur qu'à Antigone et sa mère avec des termes tels que « choquer », « grondans », « sonner », « rougir », « ruoyent », « acharnez coups d'estoc et de taille », « detranchoyent », « se marteloient », « craqueter », « grince les dents », « sang (...) fumeux ». L'annonce de la mort des personnages n'altère en rien les émotions qui seront ressenties lors du récit, et ainsi cela n'empêche pas la montée du pathétique dans la mesure où les spectateurs sont plus attentifs à ce qui va être dit et à la façon dont le fait s'est déroulé : les passions ne sont ainsi que davantage suscitées. Car il semble que la fonction la plus importante du récit soit de susciter les passions :

Si la narration est un objet de luxe, on n'oublie pas qu'elle doit également être « pathétique » ; ce sera sa dernière fonction, et non la moins importante, que d'être génératrice d'émotion.³⁹⁶

Le récit ne doit pas se substituer à l'action, mais lui être complémentaire, lorsque certaines actions ne peuvent être représentées sur scène, le récit permet de continuer à produire le pathétique dans une communion d'émotions, par la mise en scène des passions à travers les images.

³⁹⁵ Robert Garnier, *Antigone ou la piété*, op. cit., v. 1112 à 1167.

³⁹⁶ Jacques Scherrer, *La dramaturgie classique en France*, op. cit., p. 241.

Chez Montchrestien, dans *Hector*, l'annonce de la mort du héros dans un récit de dénouement provoque un effet majeur sur les personnages, en particulier sur Hécube et Priam qui ne s'attendent pas à l'événement et dont la douleur est décuplée par l'espoir³⁹⁷. Le spectateur s'attend au dénouement, mais les espoirs déçus des personnages provoquent la pitié qui se double de la douleur ressentie devant le tableau de la mort du héros courageux qui semble être seul sur le champ de bataille face à ses adversaires, d'où l'aspect épique que revêt le récit :

Comme quand un faucon soustenu de ses aisles
 Descouvre le voler des faibles Colombelles,
 Qui retournent des champs et coupent seurement
 La vague remuant du venteux élément,
 Il se laisse tomber sur la bande timide ;
 La plupart fuit legere où la crainte la guide,
 Proye à d'autres oiseaux, mais celles-là qu'il bat
 Et de bec et de mains sur terre il les abat :
 Hector fondant de mesme en l'Argolique armee,
 On la void sur le champ deçà delà semée ;
 Mais ceux-là qu'il rencontre au milieu de ses pas,
 De trenchant ou d'estoc reçoivent le trepas.
 Jà le fort Diomene et le vaillant Hippide
 Estoient cheus sous les coups de son bras homicide ;
 Antonoe et Ientée aus tournois signalez
 De la clarté celeste il avoit exilez ;
 Et le brave Stenelle atteint de son espée
 Sentoit cuire une playe en sa cuisse coupée ;
 Quand le preux Polybete essaye à l'arrester,
 Resolu se presente et ses coups veut tenter.
 Alors s'attache entre eux une rude bataille,
 Et leur bras sans cesser l'un sur l'autre chamaille.
 Hector par tel arrest embrazé de courroux
 Se ramasse en soy-mesme et redouble ses coups :
 D'autre part Polibete aspire à la vengeance,
 Et comme un fier Lion à tous perils s'élance,
 Voltige autour d'Hector, le taste à plusieurs fois :
 Sonde tous les defauts de son luisant harnois,
 Tire aux plus nobles lieux, mais ne se donne garde
 Qu'en cet aspre conflit par trop il se hazarde,
 Et qu'Hector cependant ne fait que remarquer
 Où le coup plus mortel il luy pourra bailler :
 Le temps aussi tost pris il sent le coup au ventre,
 La part où le nombril dedans soy-mesme rentre.
 A l'instant il chancelle, et son corps trébuché

³⁹⁷ Voir la façon dont Richard Griffiths analyse la fonction des récits dans *Hector*, *op. cit.*, p. 126: « Les *Récits* sont quelquefois importants pour l'effet qu'ils produisent sur celui auquel ils sont destinés. Les trois *récits* dans *Hector* sont tous les trois de ce type. Celui de l'Acte III aiguillonne Hector vers l'action qui lui sera fatale ; il en est tellement remué qu'il quitte la scène sans un mot. Celui de l'acte IV sert à alimenter les espoirs de Priam, Hécube et Andromaque (et leur permet d'exprimer des sentiments différents), uniquement pour qu'ils soient anéantis à nouveau par le *récit de dénouement* à l'acte V. »

Qui plonge contre bas fait le chesne fourché,
 Excitant plus de bruit au heurter de la terre,
 Qu'un sappin de montagne abattu du tonnerre.
 Hector d'un œil ravi mesure sa grandeur,
 Fait branler son pennache en la claire splendeur
 Du casque flamboyant qui gist dessus la terre,
 Et veut s'orner le chef de cet astre de guerre.
 Le corps estendu mort il taste plusieurs fois
 Pour voir s'il demouroit veuf d'esprit et de voix ;
 Puis le fait despouiller par l'un de ses Gendarmes
 Du fardeau glorieux des reluisantes armes.
 Mais prest à se courber pour enlever l'armet,
 Achile survenu derriere luy se met,
 Ses mouvements espie, observe sa démarche ;
 Et voyant que son corps se voûtoit comme une arche
 Panche dessus la terre, aux reins il l'enfonça,
 De sorte que le fer jusqu'au cœur traversa.
 Hector tourne à l'instant et le frapper essaye ;
 Mais il sent échapper son ame par sa playe.³⁹⁸

L'énumération des vaillants combattants contre qui le héros s'acharne et trouve la victoire contribue à souligner sa valeur et sa grandeur ; la longueur du récit permet d'amplifier la dimension épique du tableau évidemment situé dans la lignée homérique. Le récit correspond à deux parties de l'Iliade intitulée « Le combat » et « La mort d'Hector », il reprend tous les morceaux narratifs de manière assez fidèle, laissant les parties dialoguées de côté, surtout celle où Achille et Hector échangent des propos. La métaphore avière d'entrée est reprise, ainsi que notamment les postures d'Achille guettant la faiblesse du héros :

(...) ; puis, se ramassant, il prend son élan, tel l'aigle de haut vol, qui s'en va vers la plaine, à travers les nues ténébreuses, pour ravir un tendre lièvre qui se terre ; tel s'élance Hector, agitant son glaive aigu. Achille aussi bondit ; son cœur se remplit d'une ardeur sauvage ; il couvre sa poitrine de son bel écu ouvragé ; son front oscille son casque étincelant à quatre bossettes, où voltige la crinière d'or splendide, qu'Héphaestos a fait tomber en masse autour du cimier. Comme l'étoile qui s'avance, entourée des autres étoiles, au plein cœur de la nuit, comme l'Etoile du soir, la plus belle qui ait sa place au firmament, ainsi luit la pique acérée qu'Achille brandit dans sa droite, méditant la perte du divin Hector et cherchant des yeux, sur sa belle chair, où elle offrira le moins de résistance. Tout le reste de son corps est protégé par ses armes de bronze, les armes dont il a dépouillé le puissant Patrocle après l'avoir tué.³⁹⁹

³⁹⁸ Antoine de Montchrestien, *Hector*, op. cit., v. 2146 à 2199.

³⁹⁹ Homère, *Iliade*, texte établi et traduit par Paul Mazon, Paris, Les Belles Lettres, 1938, tome IV, chant XXII, v. 306 à 323.

L'aspect épique amplifie l'effet que le récit aura sur les spectateurs et sur les personnages qui l'écoutent, il contribue ainsi à intensifier le pathétique.

La forme du récit joue un rôle important dans la mise en scène des événements liés aux passions qui sont rapportées : en effet, si les récits de dénouement sont assez longs, c'est aussi parce qu'ils doivent contenir assez d'éléments pour dresser différents tableaux de la crainte, de la colère, de la souffrance notamment des personnages concernés par le récit.

Les dramaturges de la Renaissance imitent davantage Sénèque que les modèles grecs, ce qui explique également la longueur des récits qui deviennent essentiels à la mise en scène finale des passions au sommet de leur développement, avec toute la violence et la douleur que cela implique comme le rappelle R. Griffiths :

The interior form of the *récit*, in Renaissance tragedy, follows very closely the model of Seneca, rather than that of the Greek tragedians. The Greek messenger speech had essentially been a straightforward narrative, moving quickly from one event to another, the poet endeavouring to convey a clear message to the listener ; (...).

With Seneca, however, the aim was completely different. The form of the *récit*, which had been so free in Greek times, became more and more stylized. Similes became an excuse for long digressions, as did descriptions. The scene was set in time or place by a digression of many lines. The characters in the *récits* pronounced long tirades. (...) Seneca, the rhetorician, saw in it an opportunity for linguistic and rhetorical display, rather than dramatic narrative.⁴⁰⁰

Les récits de dénouement permettent de prolonger les effets passionnels des événements annoncés, par les descriptions détaillées, ponctuées souvent par les commentaires de celui qui raconte, lui-

⁴⁰⁰ Richard Griffiths, *The dramatic technique of Antoine de Montchrestien, rhetoric and style in french Renaissance tragedy*, op. cit., p. 131 et 132 : « La forme interne du *récit* dans la tragédie de la Renaissance suit de très près le modèle de Sénèque plutôt que celui des dramaturges grecs. Le discours du messager grec est essentiellement une narration simple passant rapidement d'un événement à un autre, le poète déployant des efforts pour transmettre un message clair à l'auditeur.

Avec Sénèque, par contre, le but était complètement différent. La forme du récit, qui a eu tant de libertés pendant la période grecque, devint de plus en plus stylisée. Les comparaisons devinrent une excuse pour de longues digressions, tout comme le furent les descriptions. La scène était mise en place par une digression de nombreuses lignes. Les personnages de ces *récits* devaient prononcer de nombreuses tirades. (...) Sénèque, le rhéteur, a vu dans ce dispositif une opportunité pour montrer ses talents linguistiques et rhétoriques, plutôt que ses qualités narratives dramatiques. »

même guidé par ses propres émotions. Ainsi, dans *La Troade*, le récit que fait Polymestor de la mort de Polydore à la fin de l'acte V vient couronner les mêmes événements narrés dans un dialogue entre Hécube et le chœur à la fin de l'acte IV, puis dans une scène du début de l'acte V où Hécube et le chœur ont préparé leur vengeance et la perpétue devant Polymestor. Le récit de fin d'acte vient insister sur cet événement tout en le clôturant, prolongeant ainsi les effets pathétiques des passions représentées par le changement de point de vue de celui qui narre l'événement. Ici ce n'est plus un personnage témoin qui raconte, mais un actant, un personnage ayant participé à l'action de façon majeure :

Un fils avoit Priam, qu'on nommoit Polydore,
 Le plus jeune de tous, qui ne vestoit encore
 Le harnois esclatant, et entre les soudars
 N'alloit eschauffé d'ire aux orages de Mars :
 Son pere prevoyant la pendente ruine
 De son sceptre ancien, sous la force voisine
 Des Gregois obstinez, qui venoyent tous les jours
 Lancer leurs feux poissez jusqu'aux sommets des tours,
 Me l'envoya, peureux, en ma cour Thracienne,
 Pour le garder, sauvé de la main Argienne.
 Or je l'ay fait occire aussi tost que j'ay sceu
 Que Priam gisoit mort, que Troye estoit en feu.
 Et n'ay-je pas bien faict d'esteindre dans mes terres,
 Pour nostre commun bien, la semence des guerres ?
 J'ay prudent redouté que cet enfant un jour
 Repeuplast de bannis le Troïque sejour.
 Et resserrant les os des antiques Pergames,
 Les vengeast, rebastis, les pelasgides flames,
 Ranimast de rechef les hommes et les dieux
 Pour poudroyer l'orgueil de ses murs odieux :
 Et que la flotte Grecque, à nos ports abordee,
 Exerçast de rechef sa rage desbordee,
 Ravageant mes sujets, les pillant, rançonnant,
 Comme ils sont ravagez et pillez maintenant :
 Ainsi qu'on voit souvent qu'une flamme voisine
 Sur les prochains logis de toicts en toicts chemine.
 Hecube ce pendant ayant sceu le trepas
 De son fils, m'a desceu de blandissans appas,
 M'a vers elle attiré d'une faulse esperance
 De me faire emporter d'Ilion la chevance :
 Elle m'a conduit seul et mes enfans foiblez,
 Pour nous devoir monstrier ses thresors assemblez.
 Nous entrons en sa tente, où de voix deceptives
 Nous viennent recevoir les Troades captives,
 Abordent par troupeaux, me vont environnant,
 De doucereux propos, feintes, m'entretenant.
 Aucunes mignardant de pareilles feintises
 Mes enfans caressez de mille mignotises,

Les chargent à leur col, les tirent à l'escart,
 Cependant que je suis abusé de leur fard.
 Je ne fus guere ainsi que leur cry pitoyable
 Aux oreilles ne vint du pere miserable :
 Je me cuide lever de ma chaise, mais las !
 Je me sens aussi tost retenu par les bras,
 Je ne puis m'arracher, quoy que je m'évertue,
 Et que mon corps roidi deçà delà je rue,
 Me pensant depestrer des liens de leurs mains,
 Mais sans rien avancer tous mes efforts sont vains.
 Aucunes me tirant par ma longue criniere,
 En me voulant lever, m'abaissent en arriere,
 M'estendent renversé la face contre-mont,
 Et lors à leur plaisir mille outrages me font :
 Arment leurs fieres mains d'aiguilles bien poignantes,
 Et percent de mes yeux les prunelles brillantes,
 De coups multipliez à l'envi m'outrageant,
 Et de sang et de nuit mes paupieres chargeant.
 Apres que de leur cœur la forcenante envie
 De bourreler mes yeux s'est du tout assouvie,
 Elles m'ont relaissé (tout d'un coup s'enfuyant)
 Seul dans leur pavillon mes playes essuyant,
 Où avecques les mains je tasche à me conduire,
 Privé du blond Soleil qui me souloit reluire.
 Encor n'ay-je tel dueil de mes yeux obscurcis,
 Que je sens de douleur de mes enfans occis,
 Dont les corps massacrez, pour aigrir mes destresses,
 M'ont esté presentez par ces fieres tigresses,
 Mes pauvres enfans qu'à la mort j'ay conduit,
 Comme mes yeux, pour fondre en eternelle nuit.
 Agamemnon, voila le discours de mes peines,
 Que des Grecs m'ont ourdy les rancoeurs et les haines,
 Revengez mon injure, ains la vostre : pourquoi
 Si ne faites justice estes-vous esleu Roy ?⁴⁰¹

Le récit entièrement construit sur une rhétorique du pathétique où la douleur du père spectateur du meurtre de ses propres enfants sert de relais à l'émotion du destinataire, devient une plaidoirie afin de convaincre Agamemnon du bien fondé d'une nouvelle vengeance, tout en permettant au spectateur de connaître les faits de façon chronologique à travers les sentiments de Polymestor.

La place du récit, surtout pour les plus longs, se trouve généralement à la fin de la tragédie, quelquefois au quatrième acte, surtout au cinquième acte. Son rôle est essentiel non seulement pour des raisons de bienséances et de vraisemblance, mais aussi pour permettre de créer un univers pathétique intense à la fin de la tragédie, comme nous le verrons dans la partie suivante. Il devient ainsi une

⁴⁰¹ Robert Garnier, *La Troade*, op. cit., v. 2539 à 2610.

étape importante de l'ensemble d'une composition rhétorique tragique qui sera traitée dans les chapitres ultérieurs, après que nous avons auparavant abordé les conditions d'invention des tragédies de notre corpus.

DEUXIEME PARTIE
POETIQUE ET RHETORIQUE DES PASSIONS
IMITATION & RÉINVENTION

Dans son *Art Poétique*, Jacques Peletier appréhende en ces termes la composition de tout écrit poétique :

Toutes sortes d'Ecrits s'accomplissent de trois parties principales, qui sont Invention, Disposition, Elocution. Invention est un dessein provenant de l'imagination de l'entendement, pour parvenir à notre fin. Elle est répandue par tout le Poème, comme le sang par le corps de l'animal : de sorte qu'elle se peut appeler la vie ou l'âme du Poème. Disposition est une ordonnance et enseignement des choses inventées. Et est celle qui donne la beauté et la dignité à tout le Poème. Elocution que les Grecs appellent Phrase, est une structure de mots et de clauses les unes avec les autres. C'est celle qui expose les conceptions de l'esprit et qui sert de truchement aux deux susdites ; Ces trois ici s'entrefavorisent fidèlement en toute la Composition.²⁰

C'est ainsi que nous aborderons l'étude de la rhétorique des passions par celle de l'invention, de la disposition et de l'élocution²¹.

Chez Aristote l'invention relève de l'imitation :

L'épopée, et la poésie tragique comme aussi la comédie, l'art du poète de dithyrambe et, pour la plus grande partie, celui du joueur de flûte et de cithare, se trouvent tous être, d'une manière générale, des imitations. Mais ils diffèrent les uns des autres par trois aspects : ou bien ils imitent par des moyens différents, ou bien ils imitent des objets différents, ou ils imitent selon des modes différents et non de la même manière.²²

Il revient à Quintilien d'avoir donné au mot imitation son sens rhétorique :

*Ex his ceterisque lectione dignis auctoribus et verborum sumenda copia est et varietas figurarum et componendi ratio, tum ad exemplum virtutum omnium mens derigenda. Neque enim dubitari potest quin artis pars magna contineatur imitatione. Nam ut invenire primum fuit estque praecipuum, sic ea quae bene inventa sunt utile sequi. Atque omnis vitae ratio sic constat, ut, quae probamus in aliis, facere ipsi velimus.*²³

²⁰ Jacques Peletier, *Art poétique*, in *Traité de poétique et de rhétorique de la Renaissance*, Paris, Librairie Générale Française, 1990, p. 234.

²¹ Voir *Histoire de la rhétorique dans l'Europe moderne, 1450-1950*, publiée sous la direction de Marc Fumaroli, Paris, Presses Universitaires de France.

²² Aristote, *Poétique*, 1447a, I.

²³ Quintilien, *Institution oratoire*, *op. cit.*, liber X, II, 1 et 2 : « Les auteurs dont je viens de parler et tous ceux qui sont dignes d'être lus doivent fournir l'abondance du vocabulaire et la variété des figures et la méthode propre à une composition harmonieuse des phrases, et surtout, un modèle de toutes les qualités sur lesquelles doit se régler l'esprit. Et de fait, il n'est pas douteux que l'art ne consiste en grande partie dans l'imitation. En effet, si la première chose et la principale a été et reste l'invention, il n'en est pas moins utile de se modeler sur

Nous nous efforcerons donc de voir dans quelle mesure les dramaturges de la Renaissance sont redevables dans leur représentation des passions à différents modèles.

CHAPITRE I

INVENTION DANS LES TRAGÉDIES

LES SOURCES MAJEURES DE LA REPRÉSENTATION DES PASSIONS

L'invention passe par plusieurs modes et l'imitation de la nature est indissociable de l'imitation des anciens comme le montre bien Jean Jehasse dans son commentaire du livre V de la *Poétique* de Scaliger :

Scaliger y 'compare les passages consacrés aux mêmes sujets', chez les Grecs et les Latins, Virgile et Homère, Virgile et les autres Grecs qu'Homère, Horace, Oppien ; et rappelle toutes les comparaisons que nourrissent de grands thèmes comme la peste, la tempête, les Furies, les animaux, les éléments, Lucain et Nicandre, etc... Tout cet apport à la méthode rationnelle d'imitation repose sur une double démarche, en apparence : 'Ces illustres poètes ont tous exprimé la nature, ou se sont exprimés l'un par l'autre'.²⁴

Comme l'explicite Quintilien l'imitation de « l'un par l'autre » ne suffit pas :

*Ante omnia igitur imitatio per se ipsa non sufficit, vel quia pigri est ingenii contentum esse iis quae sint ab aliis inventa. Quid enim futurum erat temporibus illis, quae sine exemplo fuerunt, si homines nihil, nisi quod iam cognovissent, faciendum sibi aut cogitandum putassent ? Nempe nihil fuisset inuentum.*²⁵

Le poète doit apporter au travail d'imitation sa touche personnelle qui le distinguera de ceux qui lui servent de modèle en choisissant d'imiter les meilleurs :

Ex his ceterisque lectione dignis auctoribus et verborum sumenda copia est et varietas figurarum et componendi ratio, tum ad exemplum uirtutum omnium mens derigenda. Neque enim dubitari potest quin artis pars magna contineatur imitatione. Nam ut invenire primum fuit estque praecipuum, sic ea quae inuenta sunt utile sequi.

²⁴ Jean Jehasse, « L'architecture de la *Poétique* », in *La statue et l'empreinte. La poétique de Scaliger*, Etudes réunies et présentées par C. Balavoine & P. Laurens, Paris, Librairie philosophique J. Vrin, Collection l'Oiseau de Minerve, 1986, p. 66.

²⁵ Quintilien, *Institution oratoire*, *op. cit.*, livre X, II, 4 : « Donc, avant tout, l'imitation seule ne suffit pas, ne serait-ce que parce que se contenter de ce que d'autres ont trouvé est une marque de paresse d'esprit. En effet, que serait-il arrivé en ces époques lointaines, où l'on n'avait pas de modèle, si les gens avaient cru devoir limiter leur activité ou leurs pensées à ce qu'ils connaissaient déjà ? Evidemment l'on n'aurait rien inventé. »

*Atque omnis uitae ratio sic constat, ut, quae probamus in aliis, facere ipsi uelimus.*²⁶

Le travail de l'invention implique donc l'exploitation de sources d'inspiration diverses dans lesquelles les dramaturges ont puisé chacun à leur manière. Françoise Charpentier définit ainsi différentes catégories de sources poétiques propres à la tragédie de la Renaissance:

Si l'on essaie d'introduire une ratio des sujets dans un recensement comme celui de Forsyth, l'un des plus complets actuellement, on reconnaît d'emblée trois classes : sujets antiques, sujets bibliques, et « divers », « autres », cette catégorie bâtarde où l'on classe paresseusement l'inclassable. Si l'on affine un peu les choses et que l'on tente une sous-classification de ces « divers », on peut y distinguer quelques catégories de sujets :

- tirés de la littérature italienne : Le Tasse, Trissino, Arioste. Ceux-ci eux-mêmes peuvent secondairement être reversés dans d'autres classes (à l'antique, romanesque...) ;
- purement romanesques et imaginaires.
- exotiques (Maures, Turcs...)
- historiques, (en rapport avec une histoire moyennement éloignée (dans le temps ou dans l'espace) ; exceptionnellement contemporaine.
- quelques sujets religieux : exceptionnellement évangéliques, de préférence hagiographiques.²⁷

Le classement que nous effectuerons pour signaler les sources d'inspiration des sujets tragiques liées directement aux passions sera plus limité. Le traitement de l'invention selon une poétique des passions s'effectue dans notre corpus selon trois grandes catégories d'inspiration : l'exploitation scripturale qui reprend des thèmes bibliques puis celle qui imite les Anciens, et notamment Sénèque, et enfin vient l'exploitation historique passée ou présente qui regroupe des aspects de la vie politique, sociale et religieuse. Françoise

²⁶ *Ibid.*, Livre X , II, 1et 2 : « Les auteurs dont je viens de parler et tous ceux qui sont dignes d'être lus doivent fournir l'abondance du vocabulaire et la variété des figures et la méthode propre à une composition harmonieuse des phrases, et surtout, un modèle de toutes les qualités sur lesquelles doit se régler l'esprit. Et de fait, il n'est pas douteux que l'art ne consiste en grande partie dans l'imitation. En effet, si la première chose et la principale a été et reste l'invention, il n'en est pas moins utile de se modeler sur ce qui est inventé avec succès. Et c'est une règle générale de la vie que de vouloir faire nous-mêmes de ce que nous approuvons chez les autres. »

²⁷ Françoise Charpentier, *Pour une lecture de la tragédie humaniste (Jodelle, Garnier, Montchrestien)*, op. cit., p. 25.

Charpentier a bien mis en lumière ces différentes sources d'inspiration.

Les tragédies puisent chez Sénèque et en général dans la littérature antique, également dans les textes bibliques, mais aussi dans l'Histoire :

La tragédie humaniste emprunte donc essentiellement ses sujets à l'Antiquité grecque et romaine, et à la Bible. A la culture grecque, elle demande des récits fabuleux déjà amplement traités au théâtre par les Grecs et Sénèque. (...) A la culture latine, les dramaturges n'ont guère demandé que des sujets historiques, et chose curieuse, pratiquement tous pris dans la période qui va des derniers jours de César à la ruine du projet d'Antoine et l'avènement de l'empire : pour la poésie *La Pharsale*, pour l'histoire Suétone. (...) Dans le deuxième tiers du siècle, le recours à l'Ecriture Sainte pouvait passer pour suspect, et teinté d'esprit réformé ; le premier théâtre biblique a d'abord été d'inspiration huguenote, et ce n'est que par un mouvement de contre-attaque que les catholiques, empruntant leurs armes à leurs ennemis, ont abordé les thèmes bibliques : leur maître (et le seul grand) est Garnier.²⁸

Ces sources d'inspiration sont les principaux moteurs de l'invention dans la mise en scène des passions et des réflexions qui surgissent à leur sujet.

A - LA BIBLE

JEAN DE LA TAILLE

Si La Taille a recours aux tragédies antiques qui lui servent de modèles, il procède simultanément à un enrichissement biblique du texte, car :

Le transfert de la tragédie ancienne à la sainte écriture était d'autant plus nécessaire que le texte biblique brille en général par sa concision, et tel est le cas du récit de la famine au second livre de Samuel.²⁹

La Bible influence souvent le jugement moral porté sur les passions dans les tragédies plutôt qu'elle n'oriente vers une véritable

²⁸ Françoise Charpentier, *Pour une lecture de la tragédie humaniste (Jodelle, Garnier, Montchrestien)*, op. cit., p. 26, 27, 28.

²⁹ Frank Lestringant, « Sénèque, la Bible et les malheurs fondamentaux de Saül à *La Famine* », in *Par ta colère nous sommes consumés*, Op. cit., p. 177.

rhétorique biblique des passions. Les sentences bibliques inspirent ainsi les maximes morales qui scandent les scènes tragiques ; La Taille comme les autres dramaturges en use fréquemment pour les discours des chœurs, mais nous pouvons également les retrouver dans la bouche de personnages, protagonistes et deutéragonistes, plus particulièrement chez ces derniers, dont les passions, moins violentes que chez les héros, peuvent laisser la place à des jugements moraux. Dans *La Famine ou les Gabéonites*, le Chœur de la fin de l'acte III porte une condamnation morale sur l'attitude des tyrans qui abusent de leur pouvoir, grisés par l'orgueil et l'ambition :

L'heure viendra, ne vous en chaille,
Que ny force, ny fer, ny maille,
Les fiers Tyrans ne sauveront
Et qu'après longue pascience,
Les bons auront la recompense
Des peines qu'ils recevront.³⁰

Le passage peut être influencé par certains versets de l'Ecclésiastique sur le péché d'orgueil surtout chez les hommes de pouvoir :

Une longue maladie se moque du médecin,
qui est roi aujourd'hui demain mourra.
(...)
Car le principe de l'orgueil c'est le péché,
celui qui s'y adonne répand l'abomination.
C'est pourquoi le Seigneur a rendu éclatante leur détresse
et les a réduits à néant.
Le Seigneur a renversé le trône des puissants
et fait asseoir à leur place les plus doux.³¹

La critique de l'abus de pouvoir insiste sur le caractère éphémère du pouvoir qui procure du plaisir immédiat et la fonction de roi ne préserve pas d'une justice appliquée à tous les hommes.

Par ailleurs, l'action respecte une représentation de malheurs, de passions qui doivent être disposés « à l'exemple des choses

³⁰ Jean de la Taille, *La Famine ou les Gabéonites*, op. cit., v. 813-818.

³¹ Ecclésiastique, X, 10, 13 et 14.

humaines³² », puisque « les revirements divers de l'action doivent imiter ce qui se produit parmi les hommes³³. » Pour La Taille, comme pour tous les dramaturges protestants de la Renaissance (Théodore de Bèze, Des Masures) seule La Bible peut garantir la vérité de cette représentation et il critique comme ses devanciers le recours à une source d'invention empruntée à la fable païenne :

Pour conclusion, je n'ay des histoires fabuleuses mendié icy les fureurs d'un Athamant, d'un Hercules, ny d'un Roland, mais celles que la Vérité mesme a dictées et qui portent assez sur le front leur saufconduit partout.³⁴

Si les héros de légende appartiennent au domaine de la fiction qui est le fruit de l'imagination humaine, les textes religieux traitent de la vérité de l'homme. Ainsi, les textes bibliques permettent de renforcer le pathétique dans la représentation de malheurs extrêmes qui ont un caractère exceptionnel mais possible dans l'ordre de l'humain. En effet, les situations empruntées à la Bible peuvent servir de modèle de référence aux événements historiques, ainsi celle du roi qui trahit ses promesses et qui devient un tyran, ou celle de sujets qui ne sont plus fidèles à leur foi, tout cela aboutissant à un châtiment collectif par l'intermédiaire de fléaux ou en l'occurrence de guerre civiles. Elliot Forsyth, dans son introduction aux tragédies de La Taille, *Saül Le Furieux, La Famine ou les Gabéonites*, récolte une série de témoignages historiques qui lui permettent d'affirmer que souvent, pendant les guerres civiles, le sujet de *La Famine* a été interprété pour expliquer des événements analogues :

³² Jean de la Taille, *L'art de la Tragédie*, in Jean de la Taille, *Saül le furieux, La famine ou les Gabéonites*, op. cit., p. 4.

³³ Florence de Caigny, *Imitation, traduction et adaptation des tragédies de Sénèque aux XVI^e et XVII^e siècles en France*, op. cit., p. 145.

³⁴ Jean de la Taille, *De L'art de la Tragédie*, in Jean de la Taille, *Saül le furieux, La famine ou les Gabéonites*, op. cit., p. 12. Voir les commentaires de Florence de Caigny, *Imitation, traduction et adaptation des tragédies de Sénèque aux XVI^e et XVII^e siècles en France*, op. cit., p. 146 : « Ce n'est pas vers la fiction qu'il s'est tourné mais vers la Bible : la parole divine ne pouvant être discutée ni remise en doute, mais admise pour le croyant qu'il est. »

Pour les protestants de 1562-73, l'histoire des Gabaonites était un exemple classique du châtimeut infligé par Dieu à ceux qui rompaient leur foi.³⁵

Au troisième acte de *La Famine*, La Taille met en scène cet aspect de l'histoire lorsque Joabe donne à David la réponse de l'oracle afin d'expliquer les raisons de la famine :

Bref à tous ces forfaicts l'infame fils de Cis
A ce dernier ajoint : c'est, c'est qu'il a occis
Les Gabéoniens : lesquels comme vous sçavez,
Le peuple d'Israël a jadis reservez,
Pour ne rompre sa foy : mais cestuy qui n'a cure
De pitié ny de foy par un zeile parjure
Qu'il nous pensoit porter, vous les a tous destruits,
Hommes, femmes, enfans, hors ceux qui s'en sont fuis.
(...)
Parquoy Dieu depité d'une telle meschance,
Jusques à nostre temps a gardé la vengeance.³⁶

Par ailleurs, *l'Histoire Universelle* de J.-A. de Thou nous permet de nous rendre compte de la fréquence des accusations de mauvaise foi lancées par les huguenots contre les dirigeants catholiques du pays³⁷. L'exemple le plus douloureux de la mauvaise foi de la Cour reste l'événement de la Saint Barthélemy.

Ainsi, la mise en perspective de l'histoire contemporaine dans le récit biblique permet d'augmenter la portée émotionnelle des pièces : selon Marie-Madeleine Fragonard, la tragédie devient alors « la métaphore expressive du vrai », puisque l'on voit en elle « la métaphore du théâtre du monde », les événements politiques de l'époque y étant désignés. Ainsi, la tragédie justifie ses droits à puiser dans la réalité, même si la matière du poète est le vraisemblable, et celle de l'historien, le vrai : elle peut alors se définir comme « un schéma interprétatif socio-historique³⁸ ».

³⁵ Elliot Forsyth, « introduction » in Jean de la Taille, *Saül Le Furieux, La Famine ou les Gabéonites*, op. cit., p. 61.

³⁶ Jean de la Taille, *La Famine ou les Gabéonites*, op. cit., v. 521 à 532.

³⁷ Voir Jacques-Auguste de Thou, *Mémoires*, in Buchon, *Choix de chroniques et mémoires sur l'histoire de France* (XVI^e siècle), Paris, Desrez, 1836, in-8°, livre I, p. 339.

³⁸ Marie-Madeleine Fragonard, « Introduction », in *Par Ta colère nous sommes consumés. Jean de la Taille, auteur tragique*, textes réunis par Marie-Madeleine Fragonard, Orléans, Paradigme, 1998, p. 21.

De *Saül à la Famine*, les mêmes scènes bibliques sont utilisées, pour montrer non seulement la continuité entre les deux pièces, mais aussi pour souligner à quel point l'histoire peut se répéter, servant ainsi de référent dans le travail d'invention. Franck Lestringant souligne ainsi le caractère cyclique et donc répétitif d'une violence utilisée dans les tragédies pour mettre en scène des passions qui finalement restent inchangées et intemporelles :

Le rappel des campagnes victorieuses d'Israël, l'éloge de la Terre promise où ruissellent le lait et le miel ; les regrets de la vie rustique dans la bouche de David, le berger devenu roi, qui étaient déjà ceux de Saül le soir de la défaite de Gelboé ; le rappel des épreuves passées du peuple élu, l'exode, les quarante ans au désert, la conquête de Canaan ; autant de reprises qui montrent que le même drame se poursuit d'une pièce à l'autre, que l'histoire se répète et que la violence est interminable, relancée par les péchés non lavés, les vengeances non assouvies, l'excès d'une dette insolvable.³⁹

La famine est un fait d'actualité au XVI^e siècle surtout durant une décennie de 1564 à 1574 ; à cause du climat trop froid et trop humide, les récoltes diminuent et la disette connaît son apogée durant l'hiver 1572⁴⁰. Dans *La Famine*, c'est donc le fléau qui est mis en avant comme titre de la pièce et non plus un personnage :

La tyrannie de la faim est de la sorte directement liée à la tyrannie de la vengeance, dont elle est en quelque sorte la métaphore. (...) Cette tragédie de la faim met en scène un appétit sans frein et sans remède durable, des protagonistes enfermés dans un cercle de représailles dont il leur est impossible de sortir.⁴¹

Ainsi, David vainement demande au Prince des Gabéonites de mettre fin à tous leurs maux :

Priez, priez plustost que l'Eternel delivre
Son peuple, que la faim engarde de plus vivre.
En vous seuls git nostre ayde, et par vostre faveur
Vous avez le pouvoir d'appaiser le Sauveur,
En vous nostre recours, nostre salut consiste,

³⁹ Frank Lestringant, « Sénèque, la Bible et les malheurs fondamentaux de *Saül à La Famine* », in *Par ta colère nous sommes consumés*, op. cit., p. 181.

⁴⁰ Voir Frank Lestringant, « Sénèque, la Bible et les malheurs fondamentaux de *Saül à La Famine* », in *Par ta colère nous sommes consumés*, Op. cit., p. 183.

⁴¹ Frank Lestringant, « Sénèque, la Bible et les malheurs fondamentaux de *Saül à La Famine* », in *Par ta colère nous sommes consumés*, Op. cit., p.186 et 187.

Nous lairrez-vous croupir en la famine triste ?⁴²

Le dialogue entre David et le Prince restera vain, car ce dernier espère une douce vengeance au détriment des vivants pour soulager les morts, ce qui relève du paradoxe :

O Sire, vous scavez qu'il n'y a rien plus doux
Que la vengeance avoir : vengeance qui est cause
Qu'un mourir gracieux les paupières nous clause,
Quand nous sommes vangez.⁴³

Les passions mises en scène sont aussi celles qui sont puisées dans l'histoire vécue, celles qui heurtent finalement le plus violemment et contre les conséquences desquelles il faut lutter : les Anciens et la Bible sont mis à contribution. Chaque dramaturge choisit les passions qui lui semblent les plus significatives selon le contexte et surtout selon l'intention, le *docere* propre à chaque tragédie.

ROBERT GARNIER :

Parallèlement, chez Garnier le traitement de l'invention s'effectue selon un intertexte biblique, peut-être choisi à cause du contexte historique de troubles politiques afin de sensibiliser davantage le public.

Ainsi, l'inspiration biblique dans le traitement des passions se différencie par les modalités d'expression de l'inspiration sénèqueenne notamment : les passions traitées selon la Bible orientent vers un texte plutôt sentencieux, analytique par rapport aux morceaux directement inspirés du traitement des passions par Sénèque où la violence verbale est très marquée. Garnier écrivait lui-même dans son Argument de la tragédie des *Juifves* :

⁴² Jean de la Taille, *Op. cit.*, v. 551 à 556.

⁴³ *Ibid.*, v. 594 à 597.

Ce sujet est pris des 24 et 25 chapitres du 4^e livre des Roys, du 36 chapitre du 2 livre des Chroniques, et du 29 de Jérémie, et est amplement plus traité par Joséphe au 9 et 10 chapitres du 10 des Antiquitez.⁴⁴

Même si les tragédies inspirées de la Bible contiennent des références à Sénèque, le rythme, ainsi que la disposition des scènes et le rôle des chœurs est assez différent ; par exemple, le traitement des passions dans *Les Juifves* est particulier : comme le démontre Seidmann « l'attitude des Juifs en face du malheur correspond, dans la tragédie de Garnier, à la Bible⁴⁵. » Les passions représentées, dans ce type de tragédie, induisent moins d'action que celles où les personnages et même les chœurs se révoltent contre les Dieux auxquels ils attribuent les passions humaines et principalement la colère et la haine. Cette attitude « passive » reste caractéristique des tragédies chrétiennes, puisque les postures d'acceptation des châtiments permettent de mieux comprendre la relation entre l'homme et le divin, posant la question de la notion de colère divine ou de volonté de la part du divin de faire l'homme réfléchir sur son sort : nous tenterons de répondre à cette question au cours de la quatrième partie de notre travail.

Ainsi, les personnages et les chœurs surtout, sont perpétuellement dans une attitude de repentir qui prouve qu'ils reconnaissent les fautes commises et qu'ils sont conscients de leurs conséquences, au lieu de se révolter :

Ains quelque grand que puisse estre
Nostre malheur reconnoistre
Que nous le meritons bien,
Et que Dieu veut nostre bien.⁴⁶

Si le chœur est plus particulièrement dans une attitude de repentir, c'est parce qu'il permet de faire le lien entre la divinité et l'humanité.

⁴⁴ Voir Robert Garnier, « Argument de la tragédie des *Juifves* », in Robert Garnier, *les Juifves, Hippolyte*, op. cit., p. 14.

⁴⁵ David Seidmann, *La Bible dans les Tragédies Religieuses de Garnier et de Montchrestien*, Paris, Editions A. G. Nizet, 1971, p. 49.

⁴⁶ Robert Garnier, *les Juifves*, op. cit., v. 871 à 874.

Selon Jondorf dans *French Renaissance tragedy*, « (...) the Chorus marks the shift from the supernatural to the human level⁴⁷ », mais le chœur est aussi l'intermédiaire entre les Dieux et les hommes, c'est son rôle de propager l'enseignement divin, qu'il rend explicite là où les personnages l'entrevoient. Cette posture du chœur s'étend alors progressivement à certains personnages, ainsi Seidmann souligne que

Tout en proférant des plaintes, comme le fait le prophète à la fin de la pièce, ou comme Amital qui désire mourir, les personnages reconnaissent les fautes qu'ils ont commises. Ce n'est pas comme chez les Grecs et les Romains, où l'on se révolte et l'on accuse les dieux, en leur attribuant des défauts humains comme le désir de vengeance, la haine ou l'envie.⁴⁸

Ainsi, dans *Porcie*, pièce d'inspiration historique, les mêmes postures existent, l'héroïne invective les Dieux dans sa souffrance, elle est révoltée :

Hé Cassie est mort ! ore Dieux inhumains,
Ore avons nous perdu le dernier des Romains.⁴⁹

Puisque le rôle du chœur est aussi de propager l'enseignement divin, il exerce alors un rôle de moralisateur et c'est lui qui prend en charge les sentences à caractère biblique. Les tournures sentencieuses reprennent des tournures bibliques de désignation des passions et les sentences permettent ainsi de fonder l'opposition entre vertus et passions reprise à la Bible.

David Seidmann montre le rôle des sentences dans la contribution à l'atmosphère religieuse de la tragédie dans *Les Juifves* où nombreuses sont les sentences qui traitent de la passion d'orgueil attribuée souvent au roi :

Ne t'orgueillis de l'heur de ta victoire,
Car c'est un don de Dieu,

⁴⁷ Gillian Jondorf, *French Renaissance Tragedy*, Cambridge, Cambridge University Press, 1990, p. 65 : « Le chœur signale le passage du surnaturel à la dimension humaine. »

⁴⁸ David Seidmann, *La Bible dans les Tragédies Religieuses de Garnier et de Montchrestien*, op. cit., p. 49.

⁴⁹ Robert Garnier, *Porcie*, op. cit., v. 1471 et 1472.

Qu'il peut reprendre, et t'en ostant la gloire
Mettre un malheur au lieu.⁵⁰

Le chœur semble s'inspirer d'un passage de l'Ecclésiastique que Montchrestien reprendra également :

Le Seigneur a renversé le trône des puissants
et fait asseoir à leur place les doux.
Le Seigneur a déraciné les orgueilleux
et planté à leur place les humbles.⁵¹

Les tournures bibliques sont reprises afin de caractériser le ton moralisateur, mais ce qui est d'ordre général dans les sentences bibliques prend un caractère particulier dans la tragédie car les sentences s'adressent aux rois et plus précisément au roi Nabuchodonosor. La reprise sentencieuse condamne donc à chaque fois une passion précise pour l'opposer à une vertu, l'orgueil à l'humilité, la colère à la bonté et la tempérance par exemple.

Les chœurs occupent ainsi invariablement la même place dans les textes, même si l'accent est mis sur l'aspect litanique afin de mieux insister sur certaines leçons de morale dans les textes à forte inspiration biblique. L'intervention des chœurs et la longueur de ces interventions diffèrent selon l'inspiration majeure du texte : chez Garnier, dans *Hippolyte*, le chœur intervient cinq fois sur toute la pièce alors qu'il intervient dix fois dans *Les Juifves* ; seulement, il intervient dix fois également dans *La Troade*, dont l'inspiration majeure est d'origine sénèqueenne. Cependant, le chœur intervient moins longtemps et dans des proportions différentes, puisque *La Troade* est plus longue que *Les Juifves*, la première comptant 2665 vers et la seconde 2170 vers. Dans les deux tragédies, le chœur a un rôle moralisateur après chaque expression des passions des personnages, mais il participe aussi en tant que personnage à la mise en scène des passions. A l'acte II des *Juifves*, le chœur répond à Amital et participe à la scène de déploration en tant que personnage,

⁵⁰ Robert Garnier, *Les Juifves*, op. cit., v. 1801-1804.

⁵¹ Eccli. X, 14 et 15.

sa place à ce moment précis de la tragédie permet d'insister davantage sur la douleur d'Amital et les siens puisqu'il réagit dans la douleur en écho avec la souffrance d'Amital :

Royne mere des Rois de l'antique Sion,
Ores nostre compagne en dure affliction,
Souspirez, larmoyez nos cruels infortunes,
Comme ils nous sont communs, soyent nos larmes communes.⁵²

Le chœur, lorsqu'il ne déplore plus ou se départit de son rôle moralisateur ne contribue plus à une atmosphère biblique et religieuse, mais fonctionne sur le modèle du chœur sénéquien, comme dans *La Troade*, où à l'acte V, le chœur participe à l'action en tant que personnage également, à la différence que cette action se caractérise par une vengeance de la part d'Hécube sur Polymestor qui n'a pas tenu sa promesse de protéger Polydore. Le chœur est le premier à se précipiter avec Hécube sur Polymestor. Cette participation à ce moment de l'action met en évidence l'acte de vengeance et la fureur qui l'accompagne ; le chœur renchérit à la passion du personnage en l'encourageant sur une voie excessive :

Va bourreau, va barbare affamé de richesses,
Va querir le loyer de tes fraudes traisstresses,
Tu seras tu seras maintenant chastié
D'avoir cet innocent égorgé sans pitié,
Qui estoit en ta garde, et n'avoit esperance
Qu'en toy, lâche meurtrier, qu'en ta seule fiance.
Mais ainsi qu'un qui chet en quelque gouffre noir,
Où plusieurs il avoit auparavant faict cheoir :
Au gouffre tu cherras de fraude et de malice,
Où Polydore est cheut par ta caute avarice.⁵³

Ainsi, selon le type d'inspiration majeure, le comportement du chœur varie, le ton sera suppliant et la passion dominante sera la douleur lorsqu'il s'agit d'un traitement biblique des thèmes ; parallèlement, lorsqu'il s'agit d'un traitement des thèmes selon le modèle sénéquien, la passion dominante sera la colère, laquelle

⁵² Robert Garnier, *les Juifves*, op. cit., v. 393 à 396.

⁵³ Robert Garnier, *La Troade*, op. cit., v. 2439 à 2448.

appelle à la vengeance, et le ton sera violent, les réparties agressives. L'inspiration biblique dans les tragédies est caractérisée par une expression de jugement moral plutôt que par une rhétorique biblique à proprement parler : les sentences donnent une cadence particulière à la pièce, mais elles peuvent aussi être inspirées de maximes dont la forme existait déjà chez Sénèque.

Les références bibliques ont chez Garnier aussi pour objectif de rattacher le théâtre à l'histoire, par analogie entre des scènes bibliques et des événements qui ont lieu dans la réalité historique. Mais le théâtre tragique participe aussi à la construction historique par la mise en scène théâtrale des débats et des heurts passionnels :

L'une des modifications importantes dans le dernier tiers du siècle réside dans l'engagement de la littérature dans les débats politiques et religieux qui se font de plus en plus virulents pour déboucher sur l'affrontement physique des guerres de religion. Si les idées protestantes avaient déjà commencé à se diffuser auparavant, la Contre-Réforme se met progressivement en place et le Concile de Trente répond avec fermeté aux thèses protestantes concernant la prédestination et la grâce.⁵⁴

Mais ces débats ont lieu avec pour acteur principal la personne royale dont les décisions et la politique sont essentielles. Ainsi, les questions majeures de ce théâtre militant portent notamment sur l'exercice du pouvoir royal et sur la fonction du « roi-juge » suite aux événements de la Saint-Barthélémy et l'assassinat des Guise. Les dramaturges du XVI^e siècle reprennent le débat sur la tyrannie politique qui est présent chez Sénèque, mais aussi dans les textes bibliques à travers les personnages de Nabuchodonosor, Saül ou Aman. Les sources bibliques rejoignent alors l'authenticité historique si l'on considère que Nabuchodonosor, après avoir conquis Ninive, était aussi roi d'Assyrie⁵⁵. De même que chez Montchrestien, dans *David*, les références proviennent de l'histoire biblique:

⁵⁴ Florence de Caigny, *Imitation, traduction et adaptation des tragédies de Sénèque aux XVI^e et XVII^e siècles en France, op. cit.*, p. 236.

⁵⁵ Voir David Seidmann, *La Bible dans les Tragédies Religieuses de Garnier et de Montchrestien, op. cit.*, p. 23.

Quant aux personnages ils sont historiques, sauf Nadab. Ils ne sont pas nombreux d'ailleurs. Ce sont : David, Nadab (son conseiller), Urie, le Messager, Bethsabée et Nathan le prophète.⁵⁶

La réflexion est menée sur la nature des lois, les limites du pouvoir royal, même lorsqu'il s'agit de préserver l'Etat qu'il gouverne ; finalement, « c'est bien la conformité des décisions et lois royales avec les principes divins qui est en jeu⁵⁷ (...) ». Les allusions au prince, à ses attributions, ses devoirs préoccupent par ailleurs Montchrestien dans son *Traité d'Economie politique* :

(...) l'auteur trace un tableau du prince, en décrivant avec éloquence, le bonheur dont jouit le royaume sous un souverain fidèle à son devoir, et le mal que cause un monarque qui abuse de son pouvoir.⁵⁸

La Bible offre ainsi aux dramaturges un certain nombre de personnages et d'histoires qui permettent de penser et d'interroger le rôle des passions dans l'histoire contemporaine, tout particulièrement autour des questions de la tyrannie et de la vengeance.

ANTOINE DE MONTCHRESTIEN :

Comme chez La Taille et Garnier, l'écriture biblique influence surtout le jugement moral sur les passions, lequel est mis en scène par l'usage répétitif de sentences qui est plus important chez Montchrestien que chez Garnier.

Dans *David* de Montchrestien par exemple, l'opposition entre l'orgueil et la tempérance est reprise par le chœur au sujet de David, s'inspirant de versets de l'Ecclésiastique :

S'il porte en son chef la couronne,
Et le sceptre dedans sa main,
Le Ciel aujourd'huy les luy donne,
Mais peut les oster dès demain.
Qu'il n'en face donc point accroire

⁵⁶ David Seidmann, *La Bible dans les Tragédies Religieuses de Garnier et de Montchrestien*, op. cit., p. 94.

⁵⁷ Florence de Caigny, *Imitation, traduction et adaptation des tragédies de Sénèque aux XVI^e et XVII^e siècles en France*, op. cit., p. 264.

⁵⁸ David Seidmann, *La Bible dans les Tragédies Religieuses de Garnier et de Montchrestien*, op. cit., p. 105.

A son orgueil ambitieux,
Tout ce qu'il possède de gloire
Ne vient d'autre part que des Cieux.⁵⁹

L'argument général est devenu plus précis puisque le chœur s'adresse au roi qui commet le péché d'orgueil ou plutôt qui donne libre cours à sa passion d'orgueil : ces sentences sont destinées plus particulièrement à David. Le passage de l'Ecclésiastique s'adresse à l'homme en général dans la condamnation de l'orgueil comme péché :

Car le principe de l'orgueil c'est le péché,
Celui qui s'y adonne répand l'abomination.
C'est pourquoi le Seigneur a rendu éclatante leur détresse
Et les a réduits à néant.
Le Seigneur a renversé le trône des puissants
Et fait asseoir à leur place les doux.
Le Seigneur a déraciné les orgueilleux
Et planté à leur place les humbles.⁶⁰

Le dramaturge personnalise donc les sentences bibliques, mais le message reste inchangé.

La représentation de l'amour dans *David* fait référence à la Bible, et aux relations entre l'homme et la femme, il est question de la création de la femme selon le chapitre II de la Genèse :

L'homme étant sans compagne n'est qu'un homme à demi.
Sans avoir une amie, il ne peut estre ami.
Qui n'aime point la femme, il n'aime son semblable
Qui n'aime son semblable est sans contentement.⁶¹

La sentence qui correspond est plus synthétique, elle insiste surtout sur la nécessité d'une compagne pour l'homme :

Il n'est pas bon que l'homme soit seul.
Il faut que je lui fasse une aide
qui soit assortie.⁶²

⁵⁹ Antoine de Montchrestien, *David*, op. cit., v. 691-698.

⁶⁰ Eccli. X, 13, 14 et 15.

⁶¹ Antoine de Montchrestien, *David*, op. cit., v. 379-382.

⁶² Gn, II, 18.

Il s'agit là de la conception naturelle qui justifie l'attraction de l'homme pour la femme, mais les règles sociales et religieuses excluent toute relation coupable pour la femme d'autrui. Mais la passion amoureuse doit être maîtrisée quand les conditions ne sont pas réunies pour la laisser se développer, car elle conduit au péché :

Pour *David*, Montchrestien choisit l'épisode de l'amour illicite de ce roi pour Bethsabée, la femme de son sujet Urie. Il veut prouver que l'homme, même un homme comme David, est exposé au péché et succombe à la tentation, dès que Dieu « ne lui tient pas la main ». ⁶³

Mais le héros reconnaît avoir péché et se repent, alors il obtient le pardon, « exemple singulier (...) à tous pécheurs, pour leur apprendre qu'ils doivent point désespérer de leur salut⁶⁴. » Mais la mise en scène de la passion amoureuse de ce point de vue devient un moyen pour le dramaturge de montrer l'abus de pouvoir qui caractérise les princes : le thème de l'amour illicite est lié à la tyrannie.

La seconde tragédie qui met en scène des passions en liaison avec le jugement moral biblique qui leur correspond est *Aman*, dont le sous-titre de l'édition de 1601 est *la Vanité*. L'orgueil, l'ambition et l'envie déterminent le personnage qui défie la divinité, mais :

Il ne faut jamais se griser de succès et de victoires. Il ne faut pas se croire invincible et irremplaçable. Plus on est élevé et plus on risque d'être renversé. Ceux qui se croient pareils à Dieu sont, à la fin, anéantis. Mais ceux qui s'humilient devant lui et ont recours à son aide, sont sauvés de tout péril. ⁶⁵

Mais Aman, même s'il reconnaît ses fautes ne sera pas pardonné par Assuérus qui ordonne qu'on le pend. Il ne faut donc pas craindre la passion d'affliction, et Dieu exauce les souhaits de repentance de l'homme en détresse, car rien ne lui plaît tant que l'homme qui réclame son pardon⁶⁶. Ainsi, il faut savoir endurer mais aussi réagir,

⁶³ David Seidmann, *La Bible dans les Tragédies Religieuses de Garnier et de Montchrestien*, op. cit., p. 103.

⁶⁴ Antoine de Montchrestien, « Argument », in Antoine de Montchrestien, *Les Tragédies de Antoine de Montchrestien, sieur de Vasteville.*, Rouen, G. Petit, 1601, 2 parties en 1 vol., in-8°.

⁶⁵ David Seidmann, *La Bible dans les Tragédies Religieuses de Garnier et de Montchrestien*, op. cit., p. 108.

⁶⁶ Voir David Seidmann, *La Bible dans les Tragédies Religieuses de Garnier et de Montchrestien*, op. cit., p. 109.

« ils sont indignes ceux qui craignent l'affliction⁶⁷ » comme le met en évidence le chœur à la fin de l'acte III. L'affliction est une passion qui permet de cheminer vers le pardon divin, après que l'on a subi la colère divine :

Quand le Ciel, la mer et la terre
T'auroient jà dénoncé la guerre,
Et quand tout seul de ton parti,
L'on te tiendrait aneanti,
Implore la grace éternelle,
Elle espousera ta querelle.
Ce qui te faisoit violence
Entreprendra lors ta deffence,
Le Ciel et la terre et la mer
Courront à ton aide s'armer ;
Dieu luy-mesme empoignant son foudre,
Reduira tes haineux en poudre.
Mais s'il veut de toy faire espreuve,
Fay que courageux il te treuve ;
Ne crain point d'espandre du sang,
Pour demeurer ferme en ton rang :
Qui combat et gagne victoire,
Merite le prix de la gloire.⁶⁸

Les paroles du chœur pourraient s'inspirer de certains versets du livre de Job :

Oui, heureux l'homme que Dieu corrige !
Aussi, ne méprise pas la leçon de Shaddaï !
Lui, qui blesse, puis panse la plaie,
Qui meurtrit, puis guérit de sa main,
Six fois de l'angoisse il te délivrera,
Et une septième le mal t'épargnera.⁶⁹

Ainsi, certaines passions trouvent leur apaisement dans d'autres, la vanité reconnue et regrettée pour Aman, suivie d'une affliction sincère, permet d'accéder au pardon. Ainsi, la douleur est représentée selon un point de vue biblique, dans le sens où cette passion permet l'accession à un état meilleur et à l'obtention de la grâce divine.

L'utilisation de références bibliques est étroitement liée au contexte historique qui détermine ce choix chez les dramaturges, car l'institution monarchique est intimement liée à la religion. Dieu

⁶⁷ David Seidmann, *La Bible dans les Tragédies Religieuses de Garnier et de Montchrestien*, op. cit., p. 109.

⁶⁸ Antoine de Montchrestien, *Aman*, op. cit., v. 1091 à 1118.

⁶⁹ Job, V ; 17, 18 et 19.

tenant en main le pouvoir des rois, il peut les diriger selon sa volonté. Les passions inspirées de la Bible permettent de penser les passions mises en œuvre dans l'histoire contemporaine, la Bible modélisant toute la réflexion politique et morale sur ce sujet :

Comme Montchrestien s'occupe beaucoup des devoirs des princes, il est naturel que, dans ses sentences et dialogues, il se rapproche plus d'une fois du texte de l'Écriture.⁷⁰

Les sentences utilisées par Montchrestien se rapprochent davantage que chez Garnier de la Bible⁷¹ et permettent une discussion sur un plan moral des passions relatives aux incidents politiques et religieux mises en scène. Dans *David*, le chœur final de l'acte III commente l'action qui vient de se dérouler : David et Nadab viennent de concevoir la façon dont ils se débarrasseront de Urie. Il s'agit d'un commentaire sur la nature des rois, justes ou méchants, inspiré des maximes de l'Écclésiastique, mais en rapport avec les passions auxquelles le roi ne devrait pas se soumettre, par la position qu'il occupe :

S'il porte en son chef la couronne,
Et le sceptre dedans sa main,
Le Ciel aujourd'huy les luy donne,
Mais peut les oster dès demain.
Qu'il n'en face donc point accroire
A son orgueil ambitieux,
Tout ce qu'il possède de gloire
Ne vient que des Cieux.⁷²

Le roi n'est qu'un instrument dans la main de Dieu, ainsi, le roi ne devrait pas s'abandonner à l'orgueil, car toute sa gloire et son pouvoir lui viennent des Cieux, et selon l'Écclésiastique :

Le Seigneur renverse le trône des Princes
Et fait asseoir à leur place des hommes doux.⁷³

⁷⁰ David Seidmann, *La Bible dans les Tragédies Religieuses de Garnier et de Montchrestien*, op. cit., p. 114.

⁷¹ Voir David Seidmann, *La Bible dans les Tragédies Religieuses de Garnier et de Montchrestien*, op. cit., p. 115.

⁷² Antoine de Montchrestien, *David*, op. cit., v. 691 à 698.

⁷³ Eccli. X, 14.

C'est-à-dire des hommes dénués des passions qui poussent aux vices, comme l'orgueil, l'ambition et les passions qu'elles entraînent, c'est-à-dire la colère, le désespoir, la vengeance notamment. Montchrestien semble donc envisager les passions à travers la morale biblique. Ainsi, la douleur doit être acceptée pour ceux qui suivent le chemin indiqué par Dieu, car elle fait partie du processus qui conduit à l'apaisement :

Ne se mette en la troupe sainte,
Qui des afflictions a crainte ;
Elle court tousjours maint danger :
Si ne void-on point submerger
La Nef de l'Eglise fidelle,
Qui vogue en une mer cruelle.⁷⁴

Les passions qui conduisent aux vices peuvent alors être considérées comme des épreuves que l'on doit affronter afin de mieux trouver le juste chemin. L'influence biblique, à travers une forme d'expression sentencieuse dans la mise en scène des passions, relève du jugement moral que nous traiterons de manière plus approfondie dans la troisième partie de notre travail.

L'invention et la composition font appel à l'élocution pour prendre forme et exprimer les conceptions des dramaturges : les structures phrastiques, les figures stylistiques et les réseaux lexicaux mettent alors en scène les passions selon leur intensité et selon les personnages qui les éprouvent. Il semble que là encore, l'influence sénéquienne reste importante, mais les modalités d'expression de cette imitation varient selon les dramaturges, chacun privilégiant des aspects rhétoriques différents.

B - L'HISTOIRE

Si l'histoire biblique est largement représentée chez nos dramaturges, l'Histoire antique, Histoire passée par rapport à une

⁷⁴ Antoine de Montchrestien, *Aman*, op. cit., v. 1131 à 1136.

Histoire contemporaine, sert de source d'inspiration, essentiellement à Garnier et Montchrestien qui l'utilisent dans l'intrigue de certaines pièces. Le fond historique permet d'accréditer les événements représentés, en les rattachant à une mémoire qui présente certaines situations passionnelles comme symboliques et véridiques.

Chez Garnier, *Porcie* et *Marc Antoine* notamment sont directement inspirées de l'histoire romaine : les références aux sources sont livrées par l'auteur lui-même dans l'argument de chacune des tragédies. Les sources historiques proviennent pour *Porcie* du « XLVII livre de Dion », du « quatriesme et cinquiesme d'Appian en sa guerre Civile », et de « Plutarque aux vies de Ciceron, de Brute et d'Antoine⁷⁵ ». Mais comme le signale lui-même le dramaturge, pour intensifier le drame, des événements pathétiques lui ont été rajoutés, l'amplification des passions étant nécessaire pour provoquer le pathétique :

Au reste je luy ay cousu une piece de fiction de la mort de la Nourrice, pour l'envelopper d'avantage en choses funebres et lamentables, et ensanglanter la catastrophe.⁷⁶

Par ailleurs, chez Plutarque, les indications concernant la vie de Porcie ne sont pas denses, elles sont plus précises si l'on se réfère à la vie de Brute. Les références majeures à Porcie peuvent être relevées au début de la vie de Brute, lors d'un événement qui souligne le courage qui la caractérise⁷⁷ et à la fin du récit, lorsqu'elle se suicide après avoir appris la mort de son époux. Les quelques lignes chez Plutarque donneront lieu chez Garnier à tout l'acte IV, l'acte V étant réservé aux lamentations de la Nourrice :

Quant à Porcia sa femme, Nicolaus le philosophe, et Valerius Maximus, recitent qu'ayant pris en soy resolution de mourir, ses parents l'en voulurent engarder, et eurent soigneusement l'œil à la garder, et qu'à ceste cause elle tira du foyer des charbons tous

⁷⁵ Robert Garnier, « Argument de la presente tragedie », in Robert Garnier, *Porcie, Cornélie*, op. cit., p. 56.

⁷⁶ *Id.*

⁷⁷ Voir Plutarque, *Vie parallèles des hommes illustres*, Traduction de J. Amyot, Paris, Le club français du livre, 1953, selon l'Édition Vascosan, 1567, Tome II, XIV, p. 1022.

ardents, et les jetta dedans sa bouche, qu'elle teint si estroittement fermée, qu'elle s'en estouffa.⁷⁸

Le dramaturge a donc amplifié les scènes, en particulier à la fin de la tragédie, afin de les rendre plus spectaculaires : l'acte IV est consacré à la déploration de Porcie anéantie par la douleur de la mort de Brute, puis à l'acte V la Nourrice exprime elle aussi la douleur d'avoir perdu sa maîtresse et fait le récit de sa mort :

Elle pensa songearde et repensa pour lors
Comment elle pourroit desanimer son corps :
Puis ayant à par soy sa mort determinee,
Languissante s'assied pres de la cheminee,
Et ne voyant personne à l'entour du foüyer,
Qui semblast, soupçonneux, la vouloir espier,
Prend des charbons ardans, et, d'un regard farouche
Guignant deça delà, les enferme en sa bouche :
Les devale au gosier, puis se venant serrer
Et la bouche et le nez de peur de respirer,
S'estouffa de ses mains, et tombant renversee,
Nous fit bien presumer qu'elle fut trespassee.⁷⁹
(...)

Or nous la redressons, et plus mourantes qu'elle,
Toutes nous l'accusons, nous l'appellons cruelle,
Nous luy tirons des dents quelques charbons de feu,
Nous lui tastons le sein qui sanglotoit un peu :
Une palle froideur luy glaçoit le visage,
Qui de sa prompte mort nous donnoit tesmoignage :
Puis, avec un soupir qu'elle poussa dehors,
Elle poussa la vie et l'ame de son corps.⁸⁰

Le personnage de Porcie prend une dimension pathétique importante grâce à la vive représentation beaucoup plus détaillée que chez Plutarque de la mort de Porcie et aux émotions des spectatrices de la scène ici amplifiées. La tragédie puise ainsi dans l'histoire les épisodes les plus passionnés afin de les retranscrire sur la scène.

Dans *Marc Antoine*, les sources historiques sont livrées par l'auteur dans l'argument de la tragédie de *Marc Antoine* : « Voyla le sujet de ceste tragedie, amplement discouru par Plutarque en la vie

⁷⁸ Plutarque, *Vie parallèles des hommes illustres*, traduction de J. Amyot, Paris, Le club français du livre, 1953, selon l'édition Vascosan, 1567, Tome II, Antonius, LXIV, p. 1060.

⁷⁹ Robert Garnier, *Porcie*, op. cit., v. 1899 à 1910.

⁸⁰ *Ibid.*, v. 1921 à 1928.

d'Antoine, et au 51. Livre de Dion⁸¹. » En se référant essentiellement à la vie d'Antoine chez Plutarque, nous y retrouvons l'histoire d'amour de Cléopâtre et de Marc Antoine, leur rencontre, l'effet immédiat de Cléopâtre sur le héros, leurs rencontres, leur vie commune et la mort tragique d'Antoine puis de Cléopâtre, entourés de nombreux épisodes de guerre et des tensions entre Antoine et César qui occupent la part la plus dense du récit de Plutarque. Mais Garnier, lui, ne s'intéresse qu'à la trahison de Cléopâtre envers Antoine qui n'est d'ailleurs dans la tragédie qu'une supposition, et à l'amour qui existait entre eux, lequel est amplifié et envisagé de manière réciproque, alors que Plutarque laisse le lecteur entrevoir le caractère manipulateur de Cléopâtre. Garnier accorde beaucoup d'importance à la délibération sur la fidélité en tous points de l'héroïne, même si les monologues et dialogues tendent à montrer que son anxiété est vaine : c'est le sujet permanent des discours des deux héros chaque fois qu'ils apparaissent sur scène. Ces apparitions sont entrecoupées de moments de dialogue entre César et les siens afin de renforcer l'arrière-plan historique. Mais si Antoine et Cléopâtre parlent beaucoup de leur amour et des relations qui les unissent, paradoxalement ils s'expriment toujours chacun de leur côté, sans que jamais ils ne se rencontrent alors que l'infidélité de Cléopâtre doit être clarifiée. Chacun des protagonistes vit sa passion pour l'autre tout au long de la pièce en émettant des hypothèses de comportements passés ou futurs. Cette absence d'affrontement contribue d'autant plus au pathétique que le spectateur se rend compte que rien ne pourra se résoudre vraiment tant qu'il n'y a pas de confrontation ; or tout le jeu tragique repose sur cette absence de confrontation qui a lieu uniquement à la fin de la tragédie, au moment où Antoine meurt.

Il semble que pour les besoins de la tragédie, Garnier se soit essentiellement servi de l'infidélité de Cléopâtre qui devient une supposition alors que chez Plutarque il s'agit d'un fait véridique, Cléopâtre étant présentée par ailleurs comme une séductrice et une

⁸¹ Robert Garnier, « Argument de la tragédie de M. Antoine », in Robert Garnier, *Marc Antoine*, *op. cit.*, p. 13.

femme perfide. Après que la reine se fut entretenue trop longuement avec un affranchi envoyé par César, Antoine commença à avoir des soupçons, mais Cléopâtre sut comment les faire disparaître :

De là en avant Cleopatra pour se purger des imputations qu'il luy mettoit sus, et des soupçons qu'il avoit encontre elle, l'entretient et le caressa le plus soigneusement et le plus diligemment qu'elle peut : car tout premier, là où elle solennisoit le jour de sa nativité petitement et escharsement comme il convenoit à sa fortune presente, au contraire elle celebroit le jour de la siene de telle sorte, qu'elle outrepassoit toutes les bornes de sumptuosité et de magnificence, (...).⁸²

Les événements ne manquent pas où l'auteur représente une Cléopâtre peu sympathique, excepté lors de la dernière scène dramatique où Antoine meurt dans ses bras. C'est cette scène, ainsi que tous les événements qui l'ont conditionnée, le quiproquo notamment, que reprendra Garnier pour la fin de sa tragédie, mais en laissant Antoine muet et Cléopâtre sincèrement éplorée. Les choix faits par Garnier dans la matière de Plutarque sont donc nettement orientés vers une intensification de la représentation des passions.

A la fin de l'acte III de la tragédie, César et les siens s'indignent de l'amour de Antoine pour Cléopâtre lorsque Dircet, un messager arrive et raconte le suicide d'Antoine au comble de la douleur après avoir appris celle de Cléopâtre, rapportant ses dernières paroles :

Q'attens-tu plus, hélas,
Antoine ! hé, qui te fait differer ton trespas,
Puis que t'a la Fortune à ton bien ennemie,
La seule cause osté de desirer la vie ?
Quand sa bouche en soupirs eut achevé ces mots,
Sa cuirasse il deslace, et se l'oste du dos :
Puis le corps desarmé va dire en ceste sorte,
Cleopatre mon cœur, la douleur que je porte
N'est pas d'estre privé de vos yeux mon Soleil,
Car bien tost nous serons ensemble en un cercueil :
Mais bien je suis dolent qu'estant de tel estime
Tel empereur je sois moins que vous magnanime.⁸³

Nous retrouvons les mêmes propos dans la bouche d'Antoine, dans la traduction d'Amyot :

⁸² Plutarque, *Vie parallèles des hommes illustres*, op. cit., Tome II, Antonius, XCV, p. 946.

⁸³ Robert Garnier, *Marc Antoine*, op. cit., v. 1586 à 1597.

Qu'attens tu plus, Antonius, quand la fortune ennemie t'a osté la seule cause qui te restoit, pour laquelle tu aimois encore à vivre ? » Après qu'il eut dit ces paroles, il entra en une chambre et deslaça le corps de sa cuirace : et quand il fut decouvert l se prit à dire : « O Cleopatra, je ne suis point dolent d'estre privé et séparé de ta compagnie, car je me rendray tantost par devers toy : mais bien suis-je marry que ayant esté si grand capitaine et si grand empereur, je soye par effect convaincu d'estre moins magnanime et de moindre cueur qu'une femme.⁸⁴

A la suite de cette scène, un secrétaire est chargé par Cléopâtre de rapporter le corps d'Antoine, « dedans le monument où estoit Cleopatra » au moyen de chaînes et de cordes : la scène qui occupe environ une vingtaine de lignes chez Plutarque est redistribuée de telle sorte qu'elle occupe une partie de l'acte IV, mais aussi la majeure partie de l'acte V où Cléopâtre pleure Antoine. Notons que le héros reste muet face à son épouse puisqu'il agonise au point de ne pouvoir parler à son épouse alors que c'est la seule fois où ils sont face à face dans la pièce : le pathétique atteint son comble. Si la scène finale s'étire chez Garnier qui en fait la péroration de cette tragédie, c'est donc aussi pour mieux provoquer la montée du pathétique. La mort est moins brutale chez Plutarque, puisque Antoine aura le temps de s'entretenir avec Cléopâtre :

Ceux qui furent presens à ce spectacle, disent qu'il ne fust onques chose si piteuse à veoir : car on tiroit ce pauvre homme tout souillé de sang tirant aux traicts de la mort, et qui tendoit les deux mains à Cleopatra, et se soublevoit le mieulx qu'il pouvoit. C'estoit une chose bien malaisée que de le monter, mesmement à des femmes, toutefois Cleopatra en grande peine, s'efforceant de toute sa puissance, la teste courbée contre bas sans jamais lascher les cordes, fait tant à la fin qu'elle le monta et tira à soy, à l'aide de ceulx d'abas qui luy donnoient courage, et tiroient autant de peine à la veoir ainsi travailler, comme elle mesme.⁸⁵

Garnier, tout en restant assez fidèle à cette scène l'amplifie en mettant l'accent sur la passion amoureuse de Cléopâtre, autant que sur l'effort physique. Ainsi, la scène de lamentation commence dès le transport d'Antoine, alors que l'historien la fait débiter après l'effort :

⁸⁴ Plutarque, *Vie parallèles des hommes illustres*, op. cit., Tome II, Antonius, XCIX, p. 948 et 949.

⁸⁵ Plutarque, *Vie parallèles des hommes illustres*, op. cit., Tome II, Antonius, C, p. 949.

Jamais rien si piteux au monde ne fut veu :
 L'on montoit d'une corde Antoine peu à peu,
 Que l'ame alloit laissant, la barbe mal peignée,
 Sa face et sa poitrine estoit de sang baignée :
 Toutesfois tout hideux et mourant qu'il estoit,
 Ses yeux demy-ouverts sur la Roine jettoit,
 Luy tendoit les deux mains, se soulevoit luy mesme,
 Mais son corps retomboit d'une foiblesse extrême.
 La miserable Dame, ayant les yeux mouillez,
 Les cheveux sur le front sans art esparpillez,
 La poitrine de coups sanglamment plombée,
 Se penchoit contre bas, à teste recourbée,
 S'enlaçoit en la corde, et de tout son effort
 Courageuse attiroit cet homme demy mort.
 Le sang luy devaloit au visage de peine,
 Les nerfs luy roidissoient, elle estoit hors d'haleine.⁸⁶

La scène de déploration commence déjà par l'intermédiaire du récit de Dircet et annonce le contenu du dernier acte : une longue déploration de Cléopâtre, ponctuée par intermittence des interventions brèves d'Eufroon et des enfants de Cléopâtre. Ce développement de l'acte V est inspiré de quelques lignes chez Plutarque :

Après qu'elle l'eut en ceste sorte tiré en amont, et couché sur un lit, elle desrompit et deschira adonc ses habillemens sur luy, battant sa poitrine, et s'esgrattignant le visage et l'estomac : puis luy essuya le sang qui luy avoit souillé la face, en l'appellant son seigneur, son mary et son empereur, oubliant presque sa misere et sa calamité propre, pour la compassion de celle où elle le veoit.⁸⁷

La Cléopâtre de Garnier est l'épouse fidèle, celle qui désire la mort pour accompagner son époux, la passion amoureuse est donc réhabilitée, il s'agit là de la mise en scène d'un amour conjugal vertueux : comme dans *La Carthaginoise* de Montchrestien. L'héroïne épuise alors toutes ses larmes et pleurerait même son sang, selon la métaphore de la source sanglante qu'elle emploie pour mettre en scène sa douleur :

Qui fournira mes yeux de larmes ruisselantes,
 Pour plorer dignement mes angoisses cuisantes,
 Et te plorer, Antoine ? ô Antoine mon cœur,

⁸⁶ Robert Garnier, *Marc Antoine*, op. cit., v. 1634 à 1650.

⁸⁷ Plutarque, *Vie parallèles des hommes illustres*, op. cit., Tome II, Antonius, C., p. 949 et 950.

Las hélas qu'il faudroit de larmeuse liqueur !
Et toutefois mes yeux ont espuisé leurs veines
De force de pleurer mes desastreuses peines.
Il faut donc que taris ils hument de mon flanc
Toute l'humeur vitale, et puis coulent le sang.
Que le sang sorte donc de ma lampe jumelle,
Et tombant tout fumeux avec le tien se mesle,
Le detrempe et rechaufe, et t'en arrouse tout,
Roulant incessamment jusqu'au dernier esgout.⁸⁸

L'héroïne clôt l'acte par un soliloque des plus poignants⁸⁹, tenant à rendre les derniers honneurs au corps de son époux, avant de se donner elle-même la mort :

Mais je demeure encore, et te survis, à fin
De ton corps honorer devant que prendre fin.⁹⁰

La tragédie reprend à son profit les scènes les plus dramatiques de l'Histoire ; Jean Sirinelli dans son introduction à l'édition des *Vies Parallèles* explique le goût de l'historien pour les mises en scène, et à quel point ce procédé atteint son sommet avec la mort d'Antoine notamment : « Elle a inspiré dramaturges et cinéastes qui y ont trouvé un "scénario" et même une mise en scène toute prête⁹¹. »

Chez Montchrestien, les emprunts à l'Histoire passent également par Plutarque ou par Tite-Live. Ainsi, *Les Lacènes* empruntent leur sujet aux *Vies d'Agis et de Cleomenes* dans les *Vies Parallèles* de Plutarque, car, « de façon générale, l'Égypte n'est pas un thème traité pour lui-même ; il est mis en relation, et presque en comparaison, avec une autre histoire : celle des derniers temps de la République romaine⁹² » selon Françoise Charpentier qui explique de cette manière le choix porté sur Plutarque plutôt que sur Hérodote.

Le dramaturge exploite certains types de personnages qui souffrent comme Cratesiclea et la femme de Panthée, lesquelles ont

⁸⁸ Robert Garnier, *Marc Antoine*, op. cit., v. 1912 à 1923.

⁸⁹ Voir annexe III.

⁹⁰ Robert Garnier, *Marc Antoine*, op. cit., v. 1974 et 1975.

⁹¹ Jean Sirinelli, « Introduction », in Plutarque, *Vies parallèles*, Traduction de J. A. Pierron revue par Françoise Frazier, Introduction, notices et notes de Jean Sirinelli, Paris, Flammarion, 1995, p. 28.

⁹² Françoise Charpentier, *Les débuts de La Tragédie Héroïque : Antoine de Montchrestien (1575-1621)*, Service de reproduction des thèses, Université de Lille III, 1981, p. 374.

un rôle mineur chez Plutarque mais contribuent à l'expression des passions de manière soutenue dans la tragédie, malgré leur rôle de deutéragoniste. Certaines situations sont développées, afin de renforcer l'effet théâtral et de rendre plus spectaculaire la mise en scène des passions. Ainsi, comme le souligne par ailleurs Françoise Charpentier, si le choix se porte sur une amplification du rôle des femmes, c'est aussi pour l'intérêt pour le « caractère pathétique d'un malheur féminin⁹³ », et surtout des passions représentées par l'intermédiaire de personnages féminins dont la déploration provoque des passions intenses chez le spectateur. Cratesiclea et la femme de Panthée jouent un rôle des plus émouvants, alors que chez Plutarque leurs apparitions sont furtives : elles sont mentionnées dans le récit qui succède à la mort de Cleomène, lorsque des hommes viennent les chercher pour les exécuter :

(...), Cratesiclea sa mere, encore qu'elle fust au demourant femme megnanime, oublia neantmoins un peu lors sa generosité, pour l'excessive douleur qu'elle sentit de ce grand accident, et embrassant les enfans de Cleomene se prit à lamenter : mais l'aisné des enfans, (...) montant dessus la couverture de la maison, se jetta du hault en bas la teste la premiere, dont il fut tout froissé, mais il n'en mourut pas pourtant, ains fut emporté criant et se courrouceant de ce que l'on ne le vouloit pas laisser mourir. Le roy Ptolomaeus ayant entendu ceste nouvelle, commanda que lon feist mourir ses enfans, sa mere et toutes les femmes qui estoient avec elle, entre lesquelles estoit la femme de Panteus, l'une des plus belles dames de son temps et de plus gentil cuer.⁹⁴

Ce passage condense presque tout ce que la tragédie met en scène sur trois actes : l'acte III met en scène la douleur de Cratesiclea qui apprend la mort de son fils, l'acte IV comprend essentiellement la déploration de Cratesiclea, l'acte V contient la mise à mort annoncée par Ptolomée et le récit de ces morts par le messager qui en insistant sur le pathétique provoqué par la mort de la femme de Panthée, contribue à élever le pathétique à son comble :

Par le vouloir du Roy les sergeans de Justice

⁹³ Voir Françoise Charpentier, *Les débuts de La Tragédie Héroïque : Antoine de Montchrestien (1575-1621)*, *op. cit.*, p. 379.

⁹⁴ Plutarque, *Vie parallèles des hommes illustres*, *op. cit.*, Tome I, *Vies d'Agis et de Cleomenes*, LXXII, p. 691.

Menoient Cratesiclee et sa troupe au suplice ;
 La femme de Panthee au milieu paroissoit,
 Et sur le demeurant de la teste croissoit,
 Semblable de façon, d'espaules et de face
 A la vierge des bois qui preside à la chasse.
 Cette chaste beauté la Reine suportoit,
 Et de geste et de voix son ame confortoit,
 Quoy qu'elle ne fust point autrement estonnée
 Du suplice effroyable où elle estoit menée.

(...)

Or plaignant non pour elle, ains pour eux seulement,
 Qu'elle avoit veu mourir si courageusement,
 Quand ce vint à son tour elle peignit sa face
 Non d'une couleur morte, ains d'une vive audace,
 Et la femme à Panthee enveloppa son corps,
 Duquel quand et le chef, l'ame vola dehors.
 Puis à toutes faisant un office semblable,
 Elle les void mourir d'un courage admirable ;
 La dernière à la fin soy-mesme s'acoustrant,
 Et nul trouble de l'ame à son front ne montrant,
 Fait paistre à qui la void si grande pitié d'elle,
 Que la cruauté mesme en seroit moins cruelle.
 Ravalant à ses pieds son long acoustrement,
 Le col blanc comme neige elle offre assurement
 Au Bourreau tout sanglant qui lui tranche la teste,
 Voire et dedans la mort demeure si honeste,
 Qu'elle n'a point besoin que l'on couvre autrement
 Les membres que chacun cele modestement.⁹⁵

Le passage a son équivalent chez Plutarque, mais l'accent est mis sur les attitudes des personnages féminins, sur le contraste entre leur courage et la cruauté des bourreaux et moins sur l'exécution des enfants ainsi que tous les détails qui donnent au spectacle un caractère sanglant :

Et lors que les sergens vindrent prendre Cratesiclea pour la mener mourir, elle la conduisit par-dessous le bras, en luy aidant à porter sa robe et la reconfortant, combien qu'elle fust point autrement estonnée pour l'apprehension de la mort, et qu'elle demandast seulement ceste grace, que lon la feist mourir devant ses petits enfans : toutefois quand ils furent au lieu où lon avoit accoutumé de faire telles executions, les bourreaux tuerent premierement les enfans devant ses yeux, et puis elle après, laquelle en si griegve angoisse de douleur ne dit autre parole sinon, « Helas ! mes enfans, où estes vous allez ? »⁹⁶

Après la narration de l'exécution de Cratesiclea, vient celle de la femme de Panthée, mais le personnage est présenté par son allure

⁹⁵ Antoine de Montchrestien, *Les Lacènes*, op. cit., v. 1587 à 1597 ; v. 1604 à 1631.

⁹⁶ Plutarque, *Vie parallèles des hommes illustres*, op. cit., Tome I, *Vies d'Agis et de Cleomenes*, LXXIII, p. 691.

générale, alors que dans la tragédie, le personnage est représenté de façon presque métonymique par « sa face », « son front », son « col blanc comme neige » :

Et la femme de Panteus estant grande et forte, ceignant sa robbe par-dessus, accoustra et enveloppa les corps des autres à mesure qu'elles furent executées, de ce qu'elle peut recouvrer, sans dire un deul mot, ny monstrier aucun signe d'estre troublée : et finalement s'estant elle mesme accoustrée, et ayant avallé son vestement autour d'elle, sans vouloir souffrir qu'autre personne s'approchast d'elle ny la regardast, sinon le bourreau qui estoit ordonné pour luy couper la teste, elle mourut aussi constamment que sçauroit faire le plus vertueux homme du monde, sans avoir besoing de personne qui couvrast son corps ny l'enveloppast après sa mort, tant elle fut soigneuse de garder, mesme à la fin, l'honesteté qu'elle avoit tousjours observée en sa vie, et retenant encore en mourant le soing de l'honneur, dont elle avoit tousjours muny son corps tant comme elle avoit vescu.⁹⁷

La description de Plutarque est avant tout morale, les vertus de cette femme sont mises en évidence, alors que chez Montchrestien, l'objectif est avant tout la production de l'image, du spectaculaire afin de susciter le pathétique. Le dramaturge met en évidence le courage du personnage en abrégant le portrait moral mais en accentuant son rôle de victime : l'Histoire sert donc de trame à la tragédie, puisqu'elle contient les prémices au développement de situations propices aux passions.

Souvent, lorsqu'un personnage historique est utilisé à des fins artistiques et esthétiques, comme c'est le cas pour la tragédie, il est idéalisé et doit être présenté de sorte à être sympathique au spectateur afin que le pathétique puisse être produit. Ainsi, Françoise Charpentier en étudiant les sources de *La Carthaginoise* de Montchrestien met en avant l'exploitation différente du personnage :

Chez Tite-Live Sophonisbe est donnée comme une séductrice, et l'épisode illustre les égarements de la passion : elle a « tourné la tête » de Syphax, devenu à cause d'elle l'ennemi des Romains, ses premiers alliés, et elle risque d'en faire autant pour Massinissa, à moins que Scipion n'y veille. Mais en elle-même elle n'est pas décrite, à part la mention de sa beauté extraordinaire (« forma

⁹⁷ Plutarque, *Vie parallèles des hommes illustres*, op. cit., Tome I, *Vies d'Agis et de Cleomenes*, LXXIII, p. 692.

insignis »), et le seul endroit où quelque chose de sa psychologie apparaisse est celui où ses prières de supplication tournent à la séduction (« propius blanditias quam preces »).⁹⁸

L'intérêt pour le dramaturge réside donc dans le type de situation choisi pour amener le public à ressentir les passions tragiques et à développer chez ses personnages les passions qu'ils sont susceptibles de subir. Chez Tite-Live l'histoire de Sophonisbe, qui apparaît au livre XXX, occupe quatre chapitres où sont répartis de façon alternée discours pathétiques, action et délibération. L'historien, dans son *Histoire Romaine*, consacre donc déjà une part importante à ce qui aurait pu n'être qu'un bref passage et qui entre déjà dans le cadre de l'élaboration littéraire comme le montre Françoise Charpentier :

Une notation psychologique rapproche la jeunesse et la beauté de la reine, et le caractère du vainqueur, proprement numide, et comme tel prêt à se jeter tête la première (« praeceps ») dans la passion ; la forme elle-même souligne ce caractère littéraire, avec la métonymie « Vénus » pour la passion, et le jeu « *captivae victor captus* », qui secrète implicitement la métaphore de l'amour conquérant.⁹⁹

Le dramaturge garde l'image générale que reflète chacun des personnages tout en procédant à une transformation positive : le conquérant fier est aussi dévoué dans sa passion, et Sophonisbe dont la beauté est indéniable est tout aussi vertueuse, sa passion conjugale la poussant à la mort pour rester fidèle et libre :

O digne d'un espoux le present que voici !
Doutoy-je donc à tort, Nourrice, mon souci ?
Mais bien, puis que le Ciel ordonne que je meure,
Il me fait un honneur que libre je demeure,
Sans que des fers honteux me rougissent le front.
Possible un jour de moi les Numides diront
Qu'une fin courageuse, une mort honorable,
De ma vie innocente est l'acte plus louable :
La personne qui meurt gardant sa liberté,
Trouve dedans la mort son immortalité.
Si tost donq', Hiempsal, que tu m'auras veu prendre
Ce poison préparé ; va t'en sans plus attendre

⁹⁸ Françoise Charpentier, *Les débuts de La Tragédie Héroïque : Antoine de Montchrestien (1575-1621)*, op. cit., p. 184.

⁹⁹ Françoise Charpentier, *Les débuts de La Tragédie Héroïque : Antoine de Montchrestien (1575-1621)*, op. cit., p. 163.

Retrouver Massinisse, et luy dy de par moy
Qu'il m'obligea beaucoup de ma garder la foy :
Que ce regret sans plu au sepulchre je porte
Tant pour luy que pour moy ; c'est de n'estre pas morte
Dix ans auparavant : Car ainsi le flambeau
D'un illicite Hymen n'eust point veu mon tombeau.¹⁰⁰

La dernière réplique de l'héroïne contribue à donner une représentation sacrée de l'amour conjugal tout en utilisant les lieux communs négatifs au sujet de l'amour comme instruments dramatiques :

Dans *La Carthaginoise*, c'est lui qui crée l'action : cette rémission qui permettra à Sophonisbe d'échapper au moins à la captivité romaine, mais aussi causera la dégradation de Massinisse.¹⁰¹

La tragédie reprend ce qui relève de l'ordre du commentaire dans la narration historique, pour le transformer en action dans la mise en scène des sentiments des personnages qui, alors, prennent vie.

Enfin, la tragédie peut utiliser aussi bien des sources historiques lointaines et passées que des événements historiques récents, comme c'est le cas avec *La Reine d'Escosse*, représentée pour la première fois en 1601, sous le nom de *L'Escossoise*. La correction du titre a lieu en 1604, le caractère contemporain du sujet en fait une pièce exceptionnelle parmi les tragédies humanistes :

Les premières grandes pièces historique du XVI^e siècle ont trait à l'histoire sacrée ou à l'histoire antique. (...) *L'Escossoise*, en tant qu'élaboration dramatique d'un événement contemporain eut un retentissement politique grave et inattendu en Angleterre comme en France.¹⁰²

Après sa représentation à Orléans en 1601¹⁰³, la pièce fut interdite et lorsque deux autres représentations eurent lieu trois ans plus tard à Paris, certains acteurs furent arrêtés et emprisonnés. Les déchaînements passionnels de la représentation eurent ainsi

¹⁰⁰ Antoine de Montchrestien, *La carthaginoise*, op. cit., v. 1608 à 1625.

¹⁰¹ Françoise Charpentier, *Pour une lecture de la tragédie humaniste*, op. cit., p. 68

¹⁰² Antoine de Montchrestien, *La Reine d'Escosse*, Etude et édition critique avec introduction, variantes et glossaire par Joseph D. Crivelli, Mouton, 1975, Introduction, p. 25 et 26.

¹⁰³ Voir Frances A. Yates, « Some new light on l'Escossoise of Antoine de Montchestien », M.L.R., XXII, 1927, p. 285-297.

directement les mêmes développements passionnels dans la réalité. Mais le pathétique lié à la représentation, sur un autre plan, joua un rôle bien plus émouvant car la pièce eut un heureux retentissement :

Elle plut tellement au roi Jacques Ier, fils de Marie Stuart et alors roi d'Angleterre, qu'il intercédâ auprès de Henri IV en faveur de Montchrestien et obtint pour le dramaturge la permission de retourner en France.¹⁰⁴

La tragédie qui représente la mise en jeu de passions politiques puissantes possède donc une influence sur ces mêmes passions politiques, puisque le dramaturge revient de son exil.

Les sources historiques majeures, selon Gustave Lanson, sont au nombre de six, parmi eux se trouve le *Summarium* de Romualdo Scoto qui se rapporte aux derniers mois et à l'exécution de Marie que Montchrestien met en scène essentiellement dans sa tragédie. Il a donc poussé à l'extrême le dépouillement, et focalise l'action sur la décollation de Marie¹⁰⁵ peut-être afin de mieux centrer la mise en scène et par là mieux canaliser les passions des spectateurs. Par ailleurs, un autre détail frappant d'un détournement historique et d'une idéalisation du personnage réside dans le portrait que fait d'elle le dramaturge :

Le dramaturge fait l'économie du détail, pourtant saisissant, des cheveux de Marie devenus tout blancs pendant sa captivité, ce qu'elle avait toujours caché. S'il se prive de cette constatation spectaculaire, c'est au profit d'une autre forme de pathétique : celui de la jeunesse et de l'innocence. Il cherche visiblement à faire Marie plus jeune qu'elle n'est ; il laisse son image à peu près semblable à celle qu'elle a laissée à son départ de France, plus de vingt-cinq ans auparavant. Au moment de son exécution Marie commençait sa quarante cinquième année, âge relativement appréciable à une époque où l'espérance de vie était, en Europe, inférieure à trente ans.¹⁰⁶

¹⁰⁴ Antoine de Montchrestien, *La Reine d'Escoffe*, op. cit., Introduction, p. 26.

¹⁰⁵ Voir Françoise Charpentier, *Les débuts de La Tragédie Héroïque : Antoine de Montchrestien (1575-1621)*, op. cit., p. 226.

¹⁰⁶ Françoise Charpentier, *Les débuts de La Tragédie Héroïque : Antoine de Montchrestien (1575-1621)*, op. cit., p. 232.

Il est évident qu'il s'agit d'une image poétique et non réelle, mais ce portrait permet au dramaturge de développer la déploration de la Beauté, sa mort n'en étant que davantage pathétique :

Les esprits bien-heureux sont des celestes Roses
Au Soleil de Justice incessamment escluses ;
Celles-là des jardins durent moins qu'un matin,
Mais pour ces fleurs du Ciel elles n'ont point de fin.
Quand elle eut dit ces mots à ses tristes servantes,
Pour son cruel depart plus mortes que vivantes,
S'accrourent les soupirs en leurs cœurs soucieux,
Les plaintes en leur bouche, et les pleurs en leurs yeux.
Comme elle est parvenue au milieu de la salle,
Sa face paroist belle encor qu'elle soit palle,
Non de la mort hastée en sa jeune saison,
Mais de l'ennuy souffert en si longue prison.
Lors tous les assistans ettendris de courage,
Et d'ame tous ravis, regardent son visage,
Lisent sur son beau front le mespris de la mor,
Admirent ses beaux yeux, considerent son port ;
Mais la merveille en eux fait jà place à la crainte,
Du prochain coup mortel leur ame est plus atteinte,
Quand s'abstenant de pleurs elle force à pleurer,
Quand ne soupirant point elle fait soupirer.¹⁰⁷

C'est davantage une image de Marie Stuart, conditionnée par la vision de Ronsard¹⁰⁸ qui est à l'œuvre dans la tragédie, plutôt que la restitution du portrait réel du personnage, le dramaturge procède donc à une dramatisation et une poétisation des sources historiques.

Les données historiques sont transformées pour les besoins du théâtre et pour susciter les passions du public ; de même les emprunts à Sénèque s'effectue selon l'intensité pathétique que produisent certaines situations ou certains personnages. La description d'une victime jeune et belle, comme le fait Montchrestien avec Marie et comme le fait aussi Sénèque dans *Troades* avec Polyxène, relève des moyens utilisés pour intensifier les émotions.

¹⁰⁷ Antoine de Montchrestien, *La Reine d'Escosse*, *op. cit.*, v. 1443 à 1462.

¹⁰⁸ Voir Françoise Charpentier, *Les débuts de La Tragédie Héroïque : Antoine de Montchrestien (1575-1621)*, *op. cit.*, p. 223.

C - SENEQUE

JEAN DE LA TAILLE

Sophocle, Euripide et Sénèque sont les principaux modèles dont les dramaturges s'inspirent pour mettre en scène certaines passions qui deviennent plus ou moins violentes dans leurs développements. Chez La Taille, nous pouvons rapprocher *Saül Le Furieux* du *Hercule Furens* de Sénèque comme le fait Forsyth, même si le dramaturge utilise également d'autres sources, à savoir la Bible, *Les Antiquités judaïques* de Flavius Josèphe, les *Chroniques ou Annales* de Jean Zonare ; cependant « pour la forme littéraire et pour la pensée morale, c'est surtout des Anciens et de Sénèque qu'il s'est inspiré¹⁰⁹. »

Le type de héros tragique que représente Saül correspond au *Hercule* de Sénèque, mais répond également aux trois particularités aristotéliennes formulées dans la *Poétique* au sujet du héros défini comme :

(...) un homme qui, sans être incomparablement vertueux et juste, se retrouve dans le malheur non à cause de ses vices ou de sa méchanceté, mais à cause de quelque erreur – l'un des hommes qui jouissent d'une grande réputation et d'un grand bonheur, comme Œdipe, Thyeste et les membres illustres des familles de ce genre.¹¹⁰

Le caractère moral, le rang social, et la manière d'agir du héros suivent les exigences d'Aristote ; la passion qui le guide est inspirée de Sénèque, mais contrairement à son modèle, Saül n'est pas uniquement « dépeint en proie à une passion funeste¹¹¹ », il parvient à réfléchir sur sa passion et les événements qui surviennent autour de lui, il « s'efforce d'affirmer sa propre volonté en face d'un châtement divin qu'il ne pense pas avoir réellement mérité¹¹². » Le protagoniste évolue de telle manière que la folie n'est pas la seule passion qu'il

¹⁰⁹ Raymond Lebègue, *La Tragédie française de la Renaissance*, Bruxelles, Lebègue, 1944, pp. 42-43, 99-109.

¹¹⁰ Aristote, *Poétique*, XIII, 1453a.

¹¹¹ Jean de la Taille, *Saül le furieux*, op. cit., Introduction par Elliott Forsyth, p. 43.

¹¹² *Ibid.*, p. 45.

subit, il en émerge d'ailleurs avant la fin du deuxième acte, le héros dépasse alors son modèle :

(...), le portrait psychologique que le dramaturge nous offre de son héros est assez riche pour exciter la pitié du public d'une manière que les procédés stéréotypés de la tradition sénéquienne ne permettraient guère : on y reconnaît, en effet, des qualités humaines très variées et toute une gamme d'émotions et d'états d'esprit – folie, sentiment de la disgrâce, anxiété, peur, désespoir, amour-propre, amour paternel, sentiment de révolte contre Dieu, volonté farouche de préserver sa gloire...¹¹³

Au lieu de n'utiliser que le modèle sénéquien, à travers la folie du personnage et le fait qu'il subisse sa passion de façon fatale, il suit aussi la tradition biblique qui fait intervenir la notion de culpabilité et la prise de conscience par le héros de ses fautes, et enfin le principe aristotélicien selon lequel « la victime de la catastrophe ne devait pas être absolument coupable¹¹⁴. »

La folie de Saül est donc empruntée à Sénèque afin d'ouvrir l'action et de justifier le comportement du personnage tout au long de la pièce puisque « la folie furieuse est une maladie tragique¹¹⁵ ». Saül, contrairement à Hercule qui tue vraiment ses enfants, tente seulement de tuer ses fils, ce qui permet de dénoncer sa folie à l'ouverture de la tragédie; il tue certes des gens sur son passage lorsque, pris de folie, il se dirige vers « son pavillon » :

Mon dieu ! quelle fureur et quelle frenaisie
A n'agueres du Roy la pensee saisie !
O spectacle piteux de voir leans un Roy
Sanglant et furieux forcener hors de soy
De le voir massacrer en son chemin tout homme !
Il detranche les uns, les autres il assomme,
D'autres fuyent l'horreur de son bras assommant : ¹¹⁶

Mais le héros ne va pas jusqu'à l'infanticide même s'il massacre des innocents, son *nefas* est moins grave si l'on peut dire que celui de

¹¹³ *Id.*

¹¹⁴ Raymond Lebègue, *La tragédie religieuse en France, Les Débuts (1514-1573)*, Paris, Librairie Ancienne Honoré Champion, 1929, p. 414.

¹¹⁵ Raymond Lebègue, « La vie, les œuvres et les idées » in *Le théâtre biblique de Jean de la Taille. Etudes sur Saul le furieux, De l'Art de la tragédie, La Famine et les Gabaonites*, Etudes recueillies par Yvonne Bellenger, Paris, Honoré Champion Editeur, 1998, p. 33.

¹¹⁶ Jean de la Taille, *Saül le furieux*, *op. cit.*, v. 221 à 227.

Hercule, mais la violence de la passion a pour conséquence les mêmes ravages.

Par ailleurs, la marque antique se transmet également en plein sujet biblique à travers plusieurs allusions à la mythologie : au vers 255 : « Et comme les Geants entassants monts sur monts » et au vers 644 : « Culbuter de l'Olympe au parfond de l'enfer : (...) ».

La Taille utilise la folie de Saül non en dénouement comme le fait Sénèque, mais au début de la pièce, il lance le spectateur *in medias res*, afin de donner à l'action un élan grâce à la représentation vive, immédiate de la passion du protagoniste. En effet, la tragédie commence avec une première scène où l'on voit le personnage « tout furieux », la situation est tendue et le héros communique son trouble :

Las, mon Dieu, qu'est-ce cy ? que voy-je, mes soldats ?
Quell' eclipse obscurcit le ciel de toutes parts ?
D'où vient desja la nuit et ces torches flambantes
Que je voy dans la mer rencontre val tombantes ?
Tu n'as encor, Soleil, parachevé ton tour,
Pourquoy doncques pers tu ta lumiere en plein jour ?¹¹⁷

Jonathe a à peine le temps de remarquer la folie grandissante de son père que celui-ci se jette sur ce qu'il croit être ses ennemis, et sa passion est mise en scène par un polyptote avec « sang » et « ensanglanter », par des tournures emphatiques avec « sus doncques » et « sus donc » au vers 10 et 11, « allons apres » au vers 15 et les trois impératifs construits selon la même syntaxe, dépendants d'une principale elliptique et introduits par la conjonction de subordination « que » aux vers 11, 12 et 13, par des verbes d'action qui soulignent la gestuelle du personnages avec « chargeons », « saccage », « face tomber », « enferme » :

Sus doncques, ce pendant que la lune reluit
Chargeons nos ennemis : sus donc, qu'on les saccage,
Qu'on face de leurs corps un horrible carnage,
Qu'on aille de leur sang la plaine ensanglanter.
Ne les voy-je pas là parmy l'air volleter ?
Allons apres, à fin que de mon cymeterre
Je les face tomber presentement par terre.
Mais n'en voy-je pas trois qui me regardent tant ?

¹¹⁷ Jean de la Taille, *Saül le furieux*, op. cit., v. 1 à 6.

Ça, que de mon epieu, puis qu'ils vont m'espiant,
Je les enferme tous.¹¹⁸

La passion conditionne toute l'action, et selon Forsyth, dans son introduction aux tragédies de La Taille, l'imitation du modèle se fait de façon judicieuse :

(...) alors que Sénèque avait fait de la folie d'Hercule le point culminant – je dirais même l'unique moment dramatique – d'une pièce surtout oratoire, La Taille place la folie de son héros au début de sa tragédie, de manière à donner à l'action une première impulsion énergique. Une fois l'action mise en mouvement, la curiosité du spectateur se trouve piquée, et il écoute avec attention la tirade de l'écuyer et même le débat moral qui suit.¹¹⁹

La Famine qui s'inspire également d'un sujet biblique apparaît de son côté comme une réécriture des *Troyennes* de Sénèque, Ulysse devient Joabe et Andromaque Rezefe. La série de péripéties des actes III et IV, formant plutôt un grand acte en dyptique, est calquée sur la seconde partie des *Troyennes* : grâce à un rêve prémonitoire, Rezefe cache ses deux enfants dans le tombeau de Saül, de même qu'Andromaque avait enfermé Astyanax dans celui d'Hector. Joabe, comme Ulysse, use de stratagèmes pour connaître le secret de Rezefe, se sentant même capable de tromper les dieux. Il utilise d'abord l'ordre, puis la menace, et enfin fait semblant de croire Rezefe afin de briser sa résistance, lui expliquant le sort qui aurait été réservé aux enfants s'ils étaient vivants. Ainsi s'était trahie Andromaque, *intremuit*, « elle a tremblé » s'était exclamé Ulysse. Parallèlement, Joabe constate à propos de Rezefe : « Mais elle tremble encor ». Ulysse a détruit le tombeau d'Hector et Joabe de la même façon fait ouvrir celui de Saül. Rezefe s'oppose à cet acte comme Andromaque, mais vainement puisqu'elle finit par avouer sous la contrainte la vérité. De la même façon qu'Astyanax chez Sénèque reste presque muet, il ne prononce qu'un demi vers : *Miserere, mater*. Armon et Mifizobet lorsqu'ils sont découverts se taisent. Cependant, La Taille

¹¹⁸ *Ibid.*, v. 10 à 19.

¹¹⁹ Eliott Forsyth, « Introduction », in Jean de la Taille, *Saül le furieux, La Famine ou les Gabéonites*, op. cit., par p. 38.

emprunte une situation à un autre modèle, l'*Hécube* d'Euripide, où Polyxène a la parole, recourant à la technique de la contamination :

La vierge Polyxène, dans le rôle de la victime toute disposée au sacrifice, change de sexe et se travestit en Armon, puis en Mifizobet. Comme ceux de Rezefe et de Joabe, les personnages des deux fils sont des personnages ventriloques. Ils répètent la voix d'un autre - d'une autre, en l'occurrence, une parole antérieure, assez adaptée au demeurant à leur situation. Ils acceptent sans frémir la mort qui les attend et, refusant de céder à la contagion de l'émotion, combattent résolument les raisons trop humaines de leur mère.¹²⁰

L'imitation de Sénèque porte sur le type de situation, sur la découverte des enfants qui doivent être sacrifiés et que leur mère tente de protéger, mais le type de personnage, les victimes en l'occurrence, évolue de façon différente que chez Sénèque et se rapproche davantage du modèle d'Euripide où Armon et Mifizobet ont la parole. L'emprunt fait à Sénèque permet de développer et donc d'accentuer le rôle des passions chez les deutéragonistes qui au lieu de convaincre leur bourreau de les laisser en vie, tâchent de convaincre leur mère de les laisser suivre leur destin. Leur discours se veut persuasif, face à Rezefe qui tente de communiquer son émotion à ses fils par des moyens expressifs. Nous notons une inversion des rôles : les fils tentent d'apaiser leur mère et de la convaincre de les laisser mourir par des moyens rhétoriques d'insistance. Rezefe est davantage envahie par la crainte que ses fils et déplore leur sort, sous le coup de la douleur. Les tentatives de réconfort, guidées par la compassion filiale s'expriment par une forme d'emphase avec des réitérations en début de vers avec « C'est, c'est Saül (...) » au vers 930, « Cessez, cessez, ceste vaine colere, » au vers 987, « Pensez, pensez, (...) » au vers 1018, « Vivez, vivez, (...) » au vers 1033, « Cessez, cessez, mere, (...) » au vers 1035. La passion des fils est de l'ordre de la pitié sans violence verbale ni emportement alors que Rezefe dans la douleur crainte, puis se met en colère et accuse même ses fils d'ingratitude, puis désire elle-même la mort dans un désespoir total :

¹²⁰ Frank Lestringant, « Sénèque, la Bible et les malheurs fondamentaux de Saül à *La Famine* », in *Par ta colère nous sommes consumés*, op. cit., p. 175 et 176.

Vous aymez donc les autres mieus que moy,
O fils ingrats ! Mais las, puis que je voy
Dieu, les destins, les hommes, et le sort,
En mes malheurs conspirer d'un accord,
Et que des-or toute esperance est vaine,
Vien, vien, Joabe, et à la mort m'enmeine,
Comme mes fils : car il me fault occire,
(...) ¹²¹

Les deux fils de Rezefe ont un rôle amplifié par rapport à celui que Sénèque accorde à ce type de personnages secondaires, comme Polyxène dans le même registre qui est un personnage muet. La Taille utilise les deutéragonistes pour renforcer le pathétique par l'opposition entre les discours et les attitudes de ces personnages et ceux de Rezefe.

ROBERT GARNIER

Garnier suit les mêmes perspectives que La Taille dans le travail d'invention, par le recours aux Anciens et particulièrement à Sénèque, qui détermine le choix des passions mises en scène pour aboutir à une idéologie des passions qui lui est propre. Cependant, les tendances semblent s'inverser entre Garnier et Montchrestien dans l'écriture des passions, le premier s'inspire principalement du théâtre de Sénèque avec des insertions bibliques, le second s'inspire majoritairement de la Bible, avec des renvois au théâtre antique.

Garnier emprunte souvent à Sénèque certains types de personnages auxquels correspondent certaines passions en fonction de types de situation qui renforcent le pathétique. L'analyse de certains échanges dans notamment, *Phèdre* et *Hippolyte*, puis *les Phéniciennes*¹²² et *Antigone ou la piété*¹²³, nous permet de constater les similitudes entre les personnages dont la caractérisation des passions peut être effectuée en fonction des discours passionnels et des types de situation qui peuvent provoquer ces passions. Garnier

¹²¹ Jean de la Taille, *La famine ou les Gabéonites*, op. cit., v. 1023 à 1029.

¹²² Sénèque, *les Phéniciennes* in *Tragédies*, Tome I, Paris, Les Belles Lettres, 1961.

¹²³ Robert Garnier, *Antigone ou la piété*, in *Théâtre complet*, Tome VI, Edition critique, établie, présentée et annotée par Jean-Dominique Beaudin, Paris, Honoré Champion Editeur, 1997.

reprend en effet des *topoi* au sujet des passions pour caractériser des personnages et faire en sorte que le public reconnaisse des schémas expressifs liés à certaines attitudes humaines, ici représentées par les personnages de tragédie. Les personnages chez Garnier empruntent à leur modèle la même fureur, la même violence dans les passions, ainsi que leur mise en scène par des moyens spectaculaires.

Phèdre est reprise par Garnier selon les mêmes caractéristiques que son modèle, l'héroïne devient un personnage extrêmement pathétique parce qu'elle vit une passion impossible, elle en souffre, puis décide de suivre ses désirs, sort des normes humaines et termine sa vie de façon tragique. Le même schéma est repris dans *Hippolyte*, mais Phèdre, outre la folie qui semble la guider dans sa passion, semble prendre conscience de ses actes et de ses fautes, alors que chez Sénèque, le personnage subit la passion sans trop de recul. Le personnage de l'héroïne développe une sorte de conscience coupable qui finit par la rendre plus sympathique, peut-être moins monstrueuse. Pourtant, elle passe également par l'étape du *furor*, et la fureur est en réalité un élément qui, dans les tragédies latines, permet de mieux concevoir le saut hors de l'humanité qu'accomplissent les criminels tragiques. Le *furor* désigne aussi « l'état de tout homme qui ne se conduit plus d'une façon humaine¹²⁴ ». Le *furor* possède un lien avec la folie et donc avec l'excès passionnel, car le furieux peut dès le départ se détacher de la norme humaine sans faire appel à la raison. Phèdre, amoureuse d'Hippolyte, ne le devient pas par réflexion mais en subissant une passion. Encore, en accusant Hippolyte, elle fait appel à la raison. Or la passion n'est pas négation de la raison mais sa transformation, donc il n'est pas exclu qu'à certains moments, la raison fasse de brèves irrptions. Le rapport entre le *furor* et la passion est quantitatif, puisque le *furor* permet à une passion d'atteindre une telle intensité, un tel sommet, qu'elle dépasse par sa force les passions humaines habituelles. Le *furor* donne un caractère violent aux passions des personnages tragiques, c'est pourquoi nous

¹²⁴ Florence Dupont, *Le théâtre latin*, Armand Colin/HER, 1988-1999, p. 58.

retrouvons des termes sémantiquement violents pour caractériser une passion qui dépasse une norme humaine. La passion est déjà contre nature, mais, comme nous l'avons vu, elle peut être subie par l'homme qui y est prédisposé : dans *Phèdre*, la transgression de la norme humaine projette l'héroïne éponyme dans le monde de la monstruosité.

La représentation de la fureur amoureuse dans la pièce de Sénèque s'effectue principalement selon des termes répartis en fonction de différents registres lexicaux mettant en évidence le même caractère de folie furieuse. Nous pouvons les classer selon diverses catégories, que ce soit chez Sénèque ou chez Garnier : le registre du feu avec les termes s'y rapportant : *aestus graves, insanum vapor, torret, ignis mersus, flamma, furis, mei non sum potens, per ignes, per mare insanum*, le registre de l'ivresse intense avec *hac amens agar, rupesque et amnes, unda quos torrens rapit*, le registre de l'inhumanité avec *furentem*¹²⁵. Ces registres trouvent leurs équivalents dans *Hippolyte* de Garnier, par une étude du passage correspondant à celui de *Phèdre* : les termes « consommé¹²⁶ », « rage » et « le cruel m'enflamme¹²⁷ », « cuisante flamme¹²⁸ », « brasier estincelle, flamboye asprement¹²⁹ », « petites flammeches¹³⁰ », « poitrine embrasée¹³¹ », « consommer¹³² », constitue le champ lexical du feu ; l'ivresse furieuse est mise en évidence avec « amour enyvree¹³³ », « tourment de mon cœur¹³⁴ », l'inhumanité est perceptible dans l'état de *Phèdre* par l'expression

¹²⁵ Sénèque, *Phèdre*, in *Tragédies*, Tome I, Paris, Les Belles Lettres, 1961 : « cruelles flammes » v. 589, « flamme ardente » v. 640, « brûle » v. 641, « feu caché » v. 643, « flammèches » v. 644, « délire » v. 645, « je ne suis maîtresse de moi » v. 699, « à travers les flammes » v. 700, « à travers la mer en furie » v. 700, « j'irai dans mon délire » v. 702, « à travers les rochers et les fleuves[qu'] un courant impétueux emporte » v. 702, « folie » v. 711.

¹²⁶ Robert Garnier, *Hippolyte*, op. cit., v. 1399.

¹²⁷ *Ibid.*, v. 1401.

¹²⁸ *Ibid.*, v. 1402.

¹²⁹ *Ibid.*, v. 1403.

¹³⁰ *Ibid.*, v. 1406.

¹³¹ *Ibid.*, v. 1409.

¹³² *Ibid.*, v. 1433.

¹³³ *Ibid.*, v. 1436.

¹³⁴ *Ibid.*, v. 1433.

« amour dereglee ». La fureur amoureuse de Phèdre, étudiée lors de son aveu à Hippolyte, permet grâce à une rhétorique du spectaculaire, la passion usant de différents lexiques, de rendre le caractère excessif qui lui est propre. Mais la *Phèdre* de Garnier semble plus humaine, davantage accablée par la douleur. La reprise effectuée par Garnier utilise les mêmes lexiques par l'intermédiaire des mêmes métaphores ou expressions de même fréquence et avec une intensité similaire.

Cependant, une légère nuance est perceptible dans les liens entre les réseaux sémantiques, dans la mesure où Sénèque insiste davantage sur une Phèdre en proie à la folie, alors que Garnier, s'il ne départit pas l'héroïne de sa folie amoureuse, fait glisser la folie vers la douleur, sentiment qui caractérise davantage la Phèdre de Garnier. Chez Sénèque, lors de la scène d'aveu, Phèdre, dans sa dernière réplique s'écrie : *sanas furem*¹³⁵, alors que chez Garnier, Phèdre demande à Hippolyte : « mettez-vous fin à ma douleur despite¹³⁶ » ; le glissement de la folie ou du délire à la douleur est le moyen d'insister, pour Phèdre, sur la conséquence de sa passion, qui lui est douloureuse, et d'attirer davantage chez Garnier la pitié d'Hippolyte. La Phèdre de Sénèque est donc une passionnée qui subit avec frénésie l'amour qui la dévore, *furor, animus, furor, potensque tota mente dominatur deus*¹³⁷. La raison, *ratio*¹³⁸ est transformée en passion puisque l'esprit subit une domination totale par le *furor*. La lutte ici n'est pas aussi évidente, entre raison et passion, que chez Garnier où Phèdre est douloureusement dominée par son amour avec qui sa raison livre un véritable combat l'Amour étant allégorisé et traité en véritable entité : « ce gluant Amour¹³⁹ », « Amour est le vainqueur¹⁴⁰ », « Dieu qui des Dieux et des hommes vainqueurs¹⁴¹ »,

¹³⁵ Sénèque, *Phèdre*, *op.cit.* : « tu guéris ma folie » v. 711.

¹³⁶ Robert Garnier, *Hippolyte*, *cit.*, v. 1482.

¹³⁷ Sénèque, *Phèdre*, *op.cit.* : « passion furieuse » v. 178, « mon âme » v. 179, « passion » v. 184, « tout mon esprit est dominé par un dieu tyrannique » v. 185.

¹³⁸ *Ibid.*, v. 184.

¹³⁹ Robert Garnier, *Hippolyte*, *op. cit.*, v. 729.

¹⁴⁰ *Ibid.*, v. 741.

¹⁴¹ *Ibid.*, v. 758.

« petit dieu¹⁴² ». L'allégorie est néanmoins présente dans *Phèdre* mais à un moindre degré, avec *potensque deus* au vers 185 et *puer*¹⁴³.

Dans *Hippolyte*, la frénésie amoureuse qui caractérise la Phèdre de Sénèque est un élément repris dans le discours passionnel de Phèdre. Mais la Phèdre de Garnier oppose davantage de résistance aux mouvements de l'âme qui l'agitent : « gluant amour¹⁴⁴ », « mon cœur butiné¹⁴⁵ », « fureur plus forte¹⁴⁶ », « amour est le vainqueur¹⁴⁷ », « mon cœur¹⁴⁸ », « fureur violente¹⁴⁹ » sont les termes liés à la passion de Phèdre, s'opposant à ceux qui mettent en évidence de manière dichotomique la lutte de la raison : « chaste raison¹⁵⁰ », « la force ha plus grande¹⁵¹ », « la raison salutaire¹⁵² ». Les répliques respectives de Phèdre chez les deux auteurs sont traversées de discours antithétiques opposant la raison ou l'esprit à la passion envahissante qui, sous la forme d'une allégorie, représente l'invisible auprès des dieux et *a fortiori* auprès des hommes.

L'étude de la passion du personnage d'Œdipe à travers les répliques équivalentes dans respectivement *les Phéniciennes* et *Antigone ou la piété* montre la ressemblance entre les deux héros, celui de Garnier et celui de son modèle. Les mêmes passions les rongent, avec la même violence, la douleur et le désespoir finissent par les anéantir. Mais si chez Sénèque le discours du héros met en scène la violence de sa douleur, chez Garnier, la culpabilité que ressent le personnage permet d'amplifier encore cette douleur dans sa mise en scène et de renforcer le pathétique.

Le personnage d'Œdipe, au début de chacune des tragédies est un exilé volontaire qui veut se donner la mort en raison des crimes

¹⁴² *Ibid.*, v. 787.

¹⁴³ Sénèque, *Phèdre*, *op.cit.* : « et un dieu tyrannique » v. 185, « enfant » v. 193

¹⁴⁴ Robert Garnier, *Hippolyte*, *op. cit.*, v. 729.

¹⁴⁵ *Ibid.*, v. 730.

¹⁴⁶ *Ibid.*, v. 740.

¹⁴⁷ *Ibid.*, v. 741.

¹⁴⁸ *Ibid.*, v. 742.

¹⁴⁹ *Ibid.*, v. 755.

¹⁵⁰ *Ibid.*, v. 732.

¹⁵¹ *Ibid.*, v. 739.

¹⁵² *Ibid.*, v. 751.

qu'il a commis sans le savoir, le parricide et l'inceste. Antigone, qui veille sur son père, tente de le convaincre par ses supplications de renoncer au suicide. L'analyse du fragment de réplique chez Sénèque s'effectue à partir du vers 140 jusqu'au vers 182 ; chez Garnier, il s'agit de la réplique intégrale d'Œdipe du vers 137 au vers 186.

D'abord, la reprise des mêmes références lexicales permet de décrire la passion avec la même violence que chez Sénèque, voire même avec davantage d'intensité. La douleur a ici pour corollaire le désir de châtiment et de supplice, amplifié par la référence aux Enfers et à la torture, puisque dans l'imaginaire antique, repris chez Garnier, les coupables subissent d'atroces souffrances pour leurs crimes aux Enfers. Sous le champ sémantique des Enfers, se confondent alors ceux de la topographie infernale que Garnier développe par les supplices particuliers qui y sont appliqués. Ainsi, *tenebras petere, Tartaro, ultra Tartarum*¹⁵³ sont les termes définissant les Enfers qui sont repris chez Garnier et développés avec « abysme infernal¹⁵⁴ », « voûte infernale¹⁵⁵ », « le Styx¹⁵⁶ », « tristes Ombres¹⁵⁷ », « Enfers grondans¹⁵⁸ ». Chez Garnier, le champ lexical de la torture infernale est structuré dans un ordre d'importance des éléments, une gradation du mal au pire. En commençant par la vengeance sous la forme allégorisée d'Alecton qui usent de ses « tisons sulfureux, de ses fouëts¹⁵⁹ », de ses « serpents enflez de noir poison¹⁶⁰ », tableau qui n'est pas présent chez Sénèque mais qui matérialise la vengeance qu'Œdipe souhaite de son père traduisant ses remords douloureux hyperboliques, son « éternelle peine¹⁶¹ ». Cette attitude relève de la culpabilité et renforce le pathétique véhiculé par ce sentiment chez le personnage qui subit une douleur intense.

¹⁵³ Sénèque, *Les Phéniciennes*, *op. cit.*: « gagner les ténèbres » v. 143, « Tartare » v. 144, « au delà du Tartare » v. 145.

¹⁵⁴ Robert Garnier, *Antigone ou la piété*, *op. cit.*, v. 140.

¹⁵⁵ *Ibid.*, v. 142.

¹⁵⁶ *Ibid.*, v. 162.

¹⁵⁷ *Ibid.*, v. 170.

¹⁵⁸ *Ibid.*, v. 171.

¹⁵⁹ Robert Garnier, *Antigone ou la piété*, *op. cit.*, v. 163.

¹⁶⁰ *Ibid.*, v. 163 et 164.

¹⁶¹ *Ibid.*, v. 165.

ANTOINE DE MONTCHRESTIEN

L'imitation de Sénèque s'effectue chez Montchrestien selon les mêmes modalités que chez Garnier : le choix des personnages et des types de situations est en étroite relation avec le choix des passions qui doivent être représentées. Mais la reprise est moins scrupuleuse que chez Garnier, elle est vraiment incontestable pour rendre spectaculaire la représentation, pour le choix de personnages subissant des passions précises, autant chez les protagonistes que concernant les « utilités », ou lors de descriptions des ravages d'une passion, particulièrement par des corps torturés. Montchrestien ne procède pas comme La Taille et Garnier, il n'emprunte à Sénèque aucun sujet¹⁶². Cependant, nous pouvons, dans certaines tragédies, déceler des ressemblances entre la manière de décrire et de mettre en scène certains éléments passionnels. Souvent, le messager ou la foule, quelquefois représentée par le chœur, ressentent les mêmes passions, la crainte et la pitié, devant un sacrifice notamment, et les modalités de représentation deviennent similaires comme nous le verrons : la montée du pathétique s'effectue selon les mêmes modalités. Il arrive également que la passion d'un personnage chez Montchrestien soit renforcée par une mise en scène expressive comme pour certains personnages des tragédies sénéquiennes, surtout lorsqu'il s'agit de l'expression de la douleur ou de la vengeance motivée par la colère. Les déplorations de Cratesiclea dans *Les Lacènes* ou d'Hécube et d'Andromaque dans *Hector* peuvent être comparées à celle d'Hécube dans *les Troyennes* ; Aman possède presque une folie vengeresse pouvant se rapprocher de celle de Médée.

Si dans *Les Lacènes*, E. Calkins relève « des souvenirs d'*Hercules Oetaeus* et des *Phéniciennes*¹⁶³ », mais les références explicites semblent être réduites. Pourtant, certains passages

¹⁶² Voir Françoise Charpentier, *Les débuts de La Tragédie Héroïque : Antoine de Montchrestien (1575-1621)*, *op. cit.*, p. 383.

¹⁶³ Antoine de Montchrestien, *Les Lacènes : a critical edition*, Philadelphia, Publications of University of Pennsylvania, 1943, introduction par Gladys Ethel Calkins, p. 60.

concernant des situations causées par des passions peuvent nous rappeler certains tableaux, conséquences de la passion chez Sénèque : mais il pourrait aussi s'agir de passages pris dans *Les Troyennes*, le sacrifice final de Cratesiclea, ses petits-enfants et la femme de Pantheë ayant des correspondances avec le sacrifice d'Astyanax et surtout de Polyxène. Ainsi, les conséquences de la tyrannie, les actes de vengeance prennent une dimension pathétique rendue par la description des corps meurtris, par un type de situation précis, celui de victimes innocentes que l'on va sacrifier et qui acceptent la mort devant une foule et parfois le messager gagné par l'émotion transmise alors avec davantage d'intensité au public. Dans *Les Troyennes*, le messager raconte à Hécube la mort d'Astyanax dont le corps s'est écrasé du haut des murs de Troie :

*Moverat vulgum ac duces
ipsumque Ulixen. Non flet e turba omnium
qui fletur; ac, dum verba fatidici (...).*¹⁶⁴

Puis la description de la scène du corps disloqué est détaillée :

*Ossa disjecta et gravi
Elisa casu, signa clari corporis
Et ora et illas nobilis patris notas
Confundit imam pondus ad terram datum ;
Solute cervix silicis impulse, caput
Ruptum cerebro penitus expresso; jacet
Deforme corpus.*¹⁶⁵

Enfin, le messager enchaîne alors sur le sacrifice de Polyxène en insistant sur les passions qui agitaient alors la foule, la douleur, la terreur et la pitié, et soulignant les postures de la victime qui se présente digne, sans cris ni larmes, attitude qui est reprise pour la femme de Pantheë dans *Les Lacènes* :

¹⁶⁴ Sénèque, *Les Troyennes*, in *Tragédies*, Paris, Les Belles Lettres, Collection des universités de France, 1961, Tome I, v. 1098 à 1100 : « Il avait ému et le peuple et les chefs et jusqu'à Ulysse lui-même : mais il est le seul à ne pas pleurer, dans toute cette multitude, lui sur qui l'on pleure (...) ».

¹⁶⁵ *Ibid.*, v. 1111 à 1117 : « Ses os ont été broyés, émiettés par sa lourde chute ; les lignes de son noble corps, ces traits, ce visage qui retraçait celui de son illustre père, tout cela s'est amalgamé quand il est venu s'écraser lourdement sur la terre au fond <de l'abîme> ; son cou s'est brisé sous le choc des rochers ; sa tête a éclaté et toute sa cervelle en a jailli : c'est un corps difforme qui gît. »

*Terror attonitos tenet
utrosque populos. Ipsa dejectos gerit
vultus pudore, sed tamen fulgent genae
magisque solito splendet extremus decor,
ut esse Phoebi dulcius lumen solet
jamjam cadentis, astra cum repetunt vices
premiturque dubius nocte vicina dies.
Stupet omne vulgus et fere cuncti magis
Peritura laudant. Hos movet formae decus,
Hos mollis aetas, hos vagae rerum vices ;
Movet animus omnes fortis et leto obvius.
Pyrrhum antecedit ; omnium mentes tremunt ;
Mirantur ac miserantur.¹⁶⁶*

Ensuite, est donné à voir le spectacle du corps ensanglanté :

*Ut dextra ferrum penitus exactum abdidit,
subitus recepta morte prorupit cruor
per vulnus ingens. Nec tamen moriens adhuc
deponit animos : cecidit ut Achilli gravem
factura terram, prona et irato impetu.
Uterque flevit coetus ; at timidum Phryges
misere gemitum, clarius victor gemit.
Hic ordo sacri. Non stetit fusus cruor
humove summa fluxit : obduxit statim
saevusque totum sanguinem tumulus bibit.¹⁶⁷*

L'image du sang reste essentielle dans la description du sacrifice, « prorupit cruor per vulnus ingens » et « fusus cruor » permettent d'insister sur le corps qui par métonymie devient une blessure géante.

Chez Montchrestien, nous retrouvons la même mise en scène dans *Les Lacènes*. La foule, représentant les peuples présents, est remplacée par le Messager qui à la fois raconte et subit la terreur et la pitié ; les victimes sont les enfants de Cléomène, Cratesiclea sa mère et la femme de Panthea représentée dans son rôle comme Polyxène,

¹⁶⁶ Sénèque, *op. cit.*, v. 1136 à 1148 : « La terreur tient comme frappés de stupeur et l'un et l'autre peuple. La voici elle-même, les yeux baissés pudiquement, mais pourtant étincelants ; sa beauté brille à son suprême instant d'un éclat plus pur que jamais, semblable à la lumière de Phébus qui n'est jamais plus douce que lorsqu'il va disparaître à l'heure où les astres vont à leur tour revenir et où sa lumière indécise est déjà vaincue par la nuit qui s'approche. Tout le peuple reste saisi et il n'est presque personne qui ne loue d'autant plus sa beauté qu'elle va justement périr. Les uns sont émus par la noblesse de son corps, les autres par sa jeunesse, d'autres par l'inconstance de la fortune, mais tous le sont par sa force d'âme qui va au-devant du trépas ; elle précède Pyrrhus ; tous les cœurs tremblent pénétrés d'admiration et de commisération. »

¹⁶⁷ *Ibid.*, v. 1155 à 1164 : « Lorsqu'il eut plongé profondément le glaive que sa main poussait en elle, alors qu'elle était mortellement frappée, un flot de sang jaillit soudain de sa large blessure. Mais bien que mourante elle conserva jusqu'au bout cette âme héroïque : elle tomba, comme pour rendre à Achille la terre plus lourde, face contre terre et dans un furieux effort. Les deux foules en gémirent, mais les Phrygiens ne poussèrent qu'une lamentation timide et ce fut le vainqueur qui se lamenta le plus fort. Voilà comment s'est déroulé ce sacrifice. Mais le sang répandu ne resta pas là, et ne coula pas non plus à fleur de terre ; il s'enfonça aussitôt et le cruel tombeau le but tout entier. »

avec la même dignité. Le Messenger s'adresse alors à un choeur puisque Cratesiclea qui aurait pu jouer le rôle d'allocutaire, comme Hécube chez Sénèque, fait partie des victimes. Le Messenger exprime alors ses réactions aux scènes pénibles auxquelles il a assisté, les symptômes passionnels du spectacle dont il a été témoin traduisant son horreur ainsi que sa pitié rétrospectives :

Patience admirable et digne de louange !
Exemple de courage, et certes bien estrange
En ce sexe tenu si capable d'effroy,
Que tout sujet de peur l'emporte hors de soy.
Je vien d'y contempler tant et tant de constance,
Qu'à mes propres yeux mesme à peine ay-je creance,
Et que je sen mes sens de merveille abatus
En l'admirable objet de ses rares vertus.¹⁶⁸

Le Messenger, contrairement à celui de la pièce de Sénèque, insiste sur ses propres émotions plutôt que sur celles de la foule et entame alors le récit de la mort des victimes :

Vous me priez de faire un recit lamentable,
Je le feray pourtant ; (...)
Par le vouloir du Roy les sergeans de Justice
Menoient Cratesiclee et sa troupe au suplice ;
La femme de Panthee au milieu paroissoit,
Et sur le demeurant de la teste croissoit,
Semblable de façon, d'espaules et de face
A la vierge des bois qui preside à la chasse.
Cette chaste beauté la Reine suportoît,
Et de geste et de voix son ame confortoit,
Quoy qu'elle ne fust point autrement estonnée
Du suplice effroyable où elle estoit menée.
(...)
Or plaignant non pour elle, ains pour eux seulement,
Qu'elle avoit veu mourir si courageusement,
Quand ce vint à son tour elle peignit sa face
Non d'une couleur morte, ains d'une vive audace,
Et la femme à Panthee enveloppa son corps,
Duquel quand et le chef, l'ame vola dehors.
Puis à toutes faisant un office semblable,
Elle les void mourir d'un courage admirable ;
La dernière à la fin soy-mesme s'acoustrant,
Et nul trouble de l'ame à son front ne montrant,
Fait paistre à qui la void si grande pitié d'elle,
Que la cruauté mesme en seroit moins cruelle.
Ravalant à ses pieds son long acoustrement,
Le col blanc comme neige elle offre asseurément

¹⁶⁸ Antoine de Montchrestien, *Les Lacènes*, op. cit., v. 1572 à 1579.

Au Bourreau tout sanglant qui lui tranche la teste,
Voire et dedans la mort demeure si honeste,
Qu'elle n'a point besoin que l'on couvre autrement
Les membres que chacun cele modestement.¹⁶⁹

Comme chez Sénèque, l'accent est mis non seulement sur l'innocence de la victime et sa nature, une jeune femme belle de préférence, mais aussi sur sa pureté, les références au blanc et à la « vierge des bois » en témoignent. Montchrestien ajoute les références au blanc et à la neige, lorsque Sénèque reste sur l'image de la « virago » reprise par l'image de la « vierge des bois », car l'opposition entre le blanc et le rouge pour le sang est soulignée afin de renforcer la caractérisation du pathétique visuel. La mise en scène des passions est donc amplifiée chez Montchrestien par davantage de précisions ou des descriptions prolongées.

C'est le cas de la scène des enfants qui sont exécutés devant leur mère, dans la même tragédie : la scène rappelle la fin de la tragédie *Médée* où l'héroïne éponyme tue ses enfants sous les yeux de leur père. Montchrestien utilise donc un type de situation qui élèvera les passions à un degré supérieur : chez Sénèque, la scène du meurtre n'est pas décrite précisément, Médée signale son premier crime : (...) ; *natus hic fatum tulit, / hic te vidente dabitur exitio pari*¹⁷⁰.

Puis elle jette à Jason les cadavres de ses fils : *Recipe jam gnatos, parens*¹⁷¹. Chez Montchrestien, même si les bienséances réglementent la représentation, l'exécution est racontée :

Ces Busires cruels en la place arrivés
Où sont les eschaffauts assez haut eslevez,
Sourds d'oreille et de cœur à ses justes prieres,
Sur ses petits enfans jettent leurs mains meurtrieres,
Et devant ses beaux yeux tous offusquez de pleurs,
Fauchent d'un fer cruel ce beau Printemps de fleurs :
Le dur coup qu'en leurs corps frappa l'injuste lame
S'enfonça tellement au plus vif de son ame,
Q'à peine elle rendit ces mots articulez :
Las ! mes pauvres enfans, où estes-vous allez ;

¹⁶⁹ Antoine de Montchrestien, *Les Lacènes*, op. cit., v. 1585 à 1597, v. 1604 à 1631.

¹⁷⁰ Sénèque, *Médée*, in *Tragédies*, Paris, Les Belles Lettres, Collection des universités de France, 1961, Tome I, v. 999 et 1000 : « (...) le fils que voici a déjà subi le trépas auquel il était voué ; quant à l'autre, c'est sous tes yeux que je vais de même le mettre à mort. »

¹⁷¹ *Ibid.*, v. 1024 : « Tiens, reçois à présent tes fils, ô père. »

Et puis soudain lascha de son triste courage
Un amas de soupirs bruyans comme l'orage.¹⁷²

L'innocence est double puisqu'il s'agit d'une innocence par nature, ce sont des enfants, et d'une innocence judiciaire, ils n'ont commis aucun crime : le pathétique est d'autant plus intense selon le choix des victimes. Cependant, l'objectif de la représentation des passions est différent d'un dramaturge à l'autre, ce qui explique la mise en scène également différente de ces exécutions. En effet, Sénèque représente au public la passion vengeresse de Médée selon le point de vue de l'héroïne qui s'adresse à Jason, donc l'accent est mis tout entier sur le personnage lui-même, et ce qui détermine chez elle l'infanticide :

*Si posset una caede satirari haec manus,
nullam petisset. Ut duos perimam tamen
nimium est dolori numerus augustus meo.
In matre si quod pignus etiamnunc latet,
scrutabor ense viscera et ferro extraham.*¹⁷³

Mais chez Montchrestien, le but est de provoquer essentiellement les passions chez le public ; le Messenger s'adresse donc à un chœur afin de respecter le vraisemblable, mais il aurait pu tout aussi bien s'adresser aux spectateurs. Le type de situation et le choix des victimes sont exploités, mais selon des modalités différentes : le spectacle final du récit selon le point de vue d'un messenger qui communique ses émotions dans une narration relevant du spectaculaire répond à une composition rhétorique qui a pour but de produire un pathétique des plus intenses.

¹⁷² Antoine de Montchrestien, *Les Lacènes*, op. cit., v. 1602 à 1613.

¹⁷³ Sénèque, *Médée*, op. cit., v. 1009 à 1013 : « Si un meurtre unique pouvait rassasier de vengeance mon bras, je n'en aurais point commis du tout. Et, même si je les tue tous deux ce sera encore trop peu pour mon ressentiment. Si quelque gage <de nos amours> se cache encore en mes <flancs> maternels, je fouillerai mes entrailles avec le glaive, et mon fer l'en arrachera. »

CHAPITRE II

DISPOSITION

LA PROGRESSION DES PASSIONS DANS LA COMPOSITION TRAGIQUE

Comme nous l'avons vu au début de cette partie, la composition concerne l'agencement et la structure du texte. Ainsi la structure rhétorique correspond à l'évolution des passions : les passions déterminent la structure rhétorique du texte, les différents moments de l'évolution des passions correspondant aux différentes étapes de la composition rhétorique de la tragédie. Les quatre parties de la disposition, l'exorde, la narration, la confirmation et la péroraison sont scandées par les mouvements des passions¹⁷⁴ : dans l'exorde c'est le *dolor* qui se développe, dans la narration et la confirmation qui constituent le milieu de la pièce, c'est le *furor* qui se développe, et dans l'exorde, souvent le *nefas* a lieu. Par ailleurs, les passions culminent lors de la péroraison qui reste le moment privilégié de l'expression des passions qu'il faut « émouvoir » :

parce que c'est dans cet endroit qu'il faut déployer, s'il faut ainsi dire, les Maistresses voilées de l'Eloquence [...], la Peroraison étant le lieu où elles reçoivent leur consommation & leur achèvement [...].¹⁷⁵

La péroraison est le lieu du pathétique ; elle revêt une structure particulière qui lui permet d'intensifier les passions des personnages mais aussi des spectateurs ; un récit précède toujours une déploration et contribue ainsi à un phénomène d'amplification.

¹⁷⁴ Voir Áron Kibédi-Varga, *Rhétorique et littérature*, Paris, librairie Klincksieck, 2002, p. 71.

¹⁷⁵ Jacques Le Gras, *La Rethorique françoise ou les preceptes de l'ancienne et vray eloquence, accomodés à l'usage de la conversation et de la société civile, du barreau et de la chair*, Paris, A. de Raffle, 1671, p. 163.

A - UNE COMPOSITION EN CRESCENDO : INTEGRATION DU SCHEMA *DOLOR, FUROR, NEFAS*

Ce qui est surtout repris à Sénèque est la violence d'expression des passions ainsi que l'exclusion du personnage tragique du cercle de l'humanité : *dolor, furor, nefas* sont les étapes qui sont à parcourir comme le montre Florence Dupont :

C'est à juste titre que les humanistes dégagent de leur lecture de Sénèque cette figure tragique, car la fureur, le *furor*, constitue avec le *dolor* et le *nefas* les trois étapes de l'action tragique dont la Junon de Sénèque trace ainsi le diagramme allégorique, au moment où elle se prépare à transformer Hercule en monstre : ¹⁷⁶

*(...) veniet inuisum Scelus
Suumque lambens sanguinem Impietas ferox
Errorque et in se semper armatus Furor.
Hoc, hoc ministro noster utatur dolor.* ¹⁷⁷

Ainsi, ces trois étapes constituent :

(...) des catégories propres au théâtre et plus précisément des catégories propres à la tragédie, même si elles ont été élaborées à partir de catégories empruntées à la rhétorique des passions ordinaires, c'est-à-dire à la description vraisemblable des crimes humains telle qu'elle est utilisée dans les tribunaux. ¹⁷⁸

Ces catégories, constituant « le scénario d'une métamorphose » selon Florence Dupont, sont propres à la tragédie par leur caractère exceptionnel, mais sont élaborées à partir des quatre catégories rhétoriques : au *dolor* correspond l'exorde, le *furor* regroupe la narration et la confirmation, et enfin au *nefas* correspond la péroration.

¹⁷⁶ Florence Dupont, *Les monstres de Sénèque. Pour une dramaturgie de la tragédie romaine*, Paris, Editions Belin, 1995, p. 56.

¹⁷⁷ Sénèque, *Hercule furens*, in *Tragédies*, Paris, Les Belles Lettres, 1961, Tome I, v. 96 à 99 : « Je ferai sortir, je tirerai du fond du royaume du Pluton tout ce qu'il y a laissé et l'on verra venir le Crime haineux, l'Impiété féroce qui lèche le sang des siens, l'Erreur, et, toujours armée contre elle-même, la Folie furieuse ! Voilà, oui, voilà la servante qu'emploiera mon ressentiment. »

¹⁷⁸ Florence Dupont, *Les monstres de Sénèque. Pour une dramaturgie de la tragédie romaine*, op. cit., p. 56.

Chacun des héros suit cette perspective d'évolution des passions, même Hécube, dont l'énergie se manifeste en tout, dans la souffrance aussi bien que dans la vengeance :

A la fin de l'acte IV, devant les cadavres de Polyxène et de Polydore, qu'on a apportés sur la scène, l'exaspération de la souffrance arrive à son comble. (...) Ce qui avait commencé comme une lamentation s'est vite transformé en projet de vengeance. La plainte d'Hécube préfigure donc l'horrible mise en œuvre de l'acte suivant.¹⁷⁹

La transformation d'Hécube est le résultat de l'excès de souffrance qui détruit toute émotion humaine, la rapprochant ainsi de la Médée sénèqueenne :

Hà ne fera le ciel un si grand malefice
Sente de Jupiter l'équitable justice,
L'hostelier Jupiter qu'offendre il a osé,
Tant le desir de l'or a son cœur embrasé ?
Que son bruyant courroux tombe dessus sa teste,
Que l'éclat de son foudre aujourd'hui le tempeste,
Ou que sous ma puissance à souhait le tenant
Je m'aïlle sur ma vie courageuse acharnant,
Je luy sacque du corps les entrailles puantes,
Je luy tire les yeux de mes mains violentes,
J'égorge ses enfans et de leur mourant cœur
Je luy batte la face apaisant ma rancœur.¹⁸⁰

Médée met en scène avec la même violence ce désir de vengeance, qu'elle exerce sur ses propres enfants et qu'elle se propose de retourner contre elle pour arracher un germe de vie éventuel ; la torture reste la référence commune aux deux textes :

*Si posset una caede satiari haec manus,
nullam petisset. Ut duos perinam, tamen
nimium est dolori numerus augustus meo.
In matre si quod pignus etiam nunc latet,
scrutabor ense viscera et ferro extraham.*¹⁸¹

¹⁷⁹ Carla Federici, *Réalisme et dramaturgie. Etude de quatre écrivains Garnier, Hardy, Rotrou, Corneille*, op. cit., p. 65.

¹⁸⁰ Robert Garnier, *La Troade*, op. cit., v. 2279 à 2290.

¹⁸¹ Sénèque, *Médée*, op. cit., v. 1009 à 1013 : « Si un meurtre unique pouvait rassasier de vengeance mon bras, je n'en aurais point commis du tout. Et, même si je les tue tous deux ce sera encore trop peu pour mon ressentiment. Si quelque gage <de nos amours> se cache encore en mes <flancs> maternels, je fouillerai mes entrailles avec le glaive, et mon fer l'en arrachera. »

Le texte de Garnier amplifie la torture par une multiplication des détails qui accentue les images avec notamment les verbes d'action : « sacque », « tire » « égorge » et « batte ».

Dans *Antigone ou La Piété*, le procédé de reprise d'expression des passions est similaire à la différence que le dramaturge lui aussi intensifie la violence des passions par une extension des répliques. Comparons la réplique de Jocaste dans *Les Phéniciennes* à celle du personnage dans *Antigone ou La Piété* :

(...) *civis atque hostis simul
hunc petite ventrem, qui dedit fratres viro,
haec membra passim spargite ae diuellite :
ego utrumque peperit : (...)*¹⁸²

La réplique devient chez Garnier, plus insistante :

(...)
Dressez vers moy vos dards et vos glaives meurtriers,
Sacquez-les dans mon sein, dedans cette poitrine,
Qui coupable a porté la semence mutine
De ces maudits combats : employez les efforts
De vos robustes mains sur ce mourable corps.

(...)
Etrangers, Citoyens, pesle-mesle visez
A moy, qui ay produit ces freres divisez :
Qui les ay engendrez de mon enfant leur frere,
Encore degoutant du meurtre de son pere.
Dechirez-moy le corps, mes membres arrachez,
Et de mon tiede sang vostre soif estanchez.
Vous doutez ? vous tardez ? Pourquoi, ma Geniture,
Voulez-vous à demy violer la nature ?
Que ne destrempez-vous vos armes en mon flanc,
Si vous n'avez horreur de les souiller au sang
Tiré de mesme ventre, au sang de mes entrailles,
Vous entremassacrant au pied de ces murailles ?
Mettez les armes bas, ces armes despouillez,
Ou au sang maternel sans crainte les mouillez.
Ne soit d'aucun respect vostre main retenue,
Je vous tens le gosier et la poitrine nue : (...)

¹⁸³

Il semble que Garnier s'inspire de la mise en scène générale, mais il développe les images afin d'amplifier la violence de la passion et l'importance qu'elle possède. Les vers synthétiques

¹⁸² Sénèque, *Les Phéniciennes*, in *Tragédies*, Tome I, Paris, Les Belles Lettres, 1961, v. 446 à 449 : « (...) compatriotes et ennemis, frappez à la fois ce ventre qui donna des frères à mon époux ; déchiquetez, éparpillez partout mon corps : c'est moi qui suis la mère de tous deux. »

¹⁸³ Robert Garnier, *Antigone ou La Piété*, *op. cit.*, v. 657 à 661 ; v. 664 à 679.

chez Sénèque sont glosés chez Garnier, selon un phénomène expolitoire : les vers 668 et 669 sont repris avec un sens égal mais une forme différente aux vers 676 et 677.

La violence et la monstruosité des passions sont également inspirées de la *Phèdre* de Sénèque que Garnier reprend dans son *Hippolyte* : « Garnier se tourne vers l'un des principaux ressorts du théâtre de Sénèque : l'inceste¹⁸⁴. » Par ailleurs Garnier semble amplifier le rôle de la nourrice qui donne l'idée d'accuser Hippolyte conformément au modèle sénéquien, mais qui éprouvera la douleur de la culpabilité et donc des remords. Phèdre reste cependant chez lui la seule héroïne en proie au *furor*. Ainsi, lorsque la Nourrice appelle à la modération, l'héroïne loue la passion libre de tout joug :

Là l'innocente amour s'exerce volontaire
Sans pallir sous les noms d'inceste et d'adultère.¹⁸⁵

Et lorsque la Nourrice identifie cette forme d'amour « avec celle avilissante qui unit les bêtes¹⁸⁶ », elle répond par une réplique « libertine » : « Nourrice, je me plais en leurs libres amours¹⁸⁷. » Alors que chez Sénèque, Phèdre, impuissante, prend conscience de sa déchéance morale :

*Quo tendis, anime ? Quid furens saltus amas ?
Fatale miserae matris agnosco malum :
Peccare noster novit in silvis amor.
Genetrix, tui me miseret : infando malo
Correpta pecoris efferumsaevi ducem
Audax amasti ; toruus impatiens iugi
Adulter ille, ductor indomiti gregis(...)*¹⁸⁸

¹⁸⁴ Carla Federici, *Réalisme et dramaturgie. Etude de quatre écrivains Garnier, Hardy, Rotrou, Corneille*, op. cit., p. 45.

¹⁸⁵ Robert Garnier, *Hippolyte*, op. cit., v. 526 et 527.

¹⁸⁶ Carla Federici, *Réalisme et dramaturgie. Etude de quatre écrivains Garnier, Hardy, Rotrou, Corneille*, op. cit., p. 47.

¹⁸⁷ Robert Garnier, *Hippolyte*, op. cit., v. 536.

¹⁸⁸ Sénèque, *Phèdre*, op. cit., v. 112 à 118 : « Où t'égares-tu, mon âme ? Pourquoi ta folie aime-t-elle les forêts ? Ah ! je reconnais bien là le mal fatal de ma malheureuse mère : c'est dans les bois que nos amours apprennent à devenir criminels. Ma mère, que je te plains : saisie d'une infâme passion, tu as osé aimer le chef farouche d'un sauvage bétail ; menaçant, rebelle au joug, cet amant, complice de ton adultère, conduisait un troupeau indompté... »

En se livrant d'abord à une sorte d'auto-analyse, celle de Garnier revendique la liberté de l'amour ainsi que les plaisirs qu'il promet. Les passions sont reprises tout en évoluant selon différentes perspectives, mais en revenant toujours au point ultime de leur cheminement, selon le modèle qui les a inspirées.

Cependant Garnier, comme Montchrestien par ailleurs, respecte vraiment son modèle sénèqueen dans la disposition conditionnée par l'évolution passionnelle. Nous savons que les personnages constituent le fil essentiel du tissu dramaturgique, ils deviennent le moteur de l'action qu'ils mènent et qui permet d'évoluer d'une situation initiale à une situation finale de dénouement. Le héros tragique agit en proie au *furor*, ce qui le conduit au *nefas*, d'où l'importance des passions dans l'action. L'on pourrait même dire que si les personnages sont le moteur de l'action, les passions sont le moteur de ces personnages. En général, au début de l'action, il faut qu'il y ait *dolor* pour aboutir au *furor*. Mais le *dolor* présente les prémices du *furor* et fait déjà partie des passions par le comportement passionnel excessif de l'individu, si l'on conçoit que toute passion est l'excès d'une tendance naturelle. Chez Sénèque, Hécube pleure de douleur au début de *Les Troyennes*¹⁸⁹, mais les pleurs deviennent excessifs, suivis par le chœur :

*Lamenta cessant ? Turba, captivae, mea,
Ferite palmis pectora et planctus date
Et justa Troiae facite.*¹⁹⁰

Hécube déplore tous les malheurs qu'ont subis les siens et incite le chœur à renchérir. Paradoxalement, chez Sénèque, c'est un cas de personnage subissant un malheur : elle est dans le *dolor* qui doit conduire au *furor* puis au *nefas*, mais ce *dolor* n'est pas assez fort pour que suivent *furor* et *nefas*. Chez Garnier, le personnage subit le

¹⁸⁹ Sénèque, *Les Troyennes*, in *Tragédies*, Tome I, Paris, Les Belles Lettres, 1961.

¹⁹⁰ Sénèque, *Les Troyennes*, *Op. cit.*, v. 63 à 65 : « Vos lamentations cessent ? O captives, ô ma troupe <de compagnes>, frappez de vos paumes vos poitrines, faites-les resonner sous vos coups et rendez à Troie les derniers devoirs. »

dolor, son affliction extrême le conduit au *furor*, la colère et la vengeance se développent pour aboutir au *nefas*, Hécube tue les enfants de Polymestor. Le personnage de Garnier fait ce que ne peut faire celui de Sénèque : c'est en ce sens que Garnier développe en amplifiant les passions des personnages.

Dans *Medea* de Sénèque, le chant protatique de l'héroïne éponyme est le chant du *dolor* qui fait démarrer l'action. Médée souffre de la trahison de Jason et à partir de là, le *nefas* est en projet ; car tout au long de l'action, l'état de Médée progresse dans le sens où elle met en forme le *nefas*, passant alors au *furor* par la décision du projet détaillé et conscient du *nefas*, jusque-là présent sous la forme d'une idée non encore bien déterminée. Le passage au *furor* n'implique plus autant la souffrance de Médée, mais sa colère qui atteindra son paroxysme. L'action progresse au fur et à mesure de l'évolution, en parallèle de la passion de Médée. Elle se clôt d'ailleurs par cette passion « accomplie », concrétisée sous la forme du *nefas*, point ultime d'atteinte du *furor*, mais étape finale de disparition du *dolor* et du *furor*, « le *nefas* réalise l'inversion de l'état initial¹⁹¹ ». L'ultime scène se clôt sur le meurtre-présent à Jason *Recipe jam gnatos, parens*¹⁹² et le départ symbolique de Médée qui accomplit le *nefas*, mené jusqu'à son aboutissement le *dolor* puis le *furor* : *ego inter auras aliti curru vehar*¹⁹³. L'action médiane est régie, elle, par la multiplication des passages du *dolor* au *furor* ; dans *Medea*, la première création du *dolor* est la douleur furieuse de Médée répudiée et désirant se venger, le passage au premier état de *furor* est marqué par la mort de Créon et sa fille, l'incendie du palais. *Arridos per omnem regiae partem fuit ut jussus ignis*¹⁹⁴ : c'est le premier acte de destruction. Puis l'héroïne repasse par le *dolor* puis par le *furor* pour aboutir au second *nefas*, l'infanticide destiné à lui permettre de se venger de Jason et de

¹⁹¹ Florence Dupond, *Le théâtre latin*, Paris, Armand Colin/HER, 1988-1999, p. 58.

¹⁹² Sénèque, Médée, *op. cit.*, v. 1024 : « Tiens, reçois à présent tes fils, ô père. »

¹⁹³ *Ibid.*, v. 1025 : « Quant à moi, je vais être transportée dans les nues sur ce char ailé ! »

¹⁹⁴ *Ibid.*, v. 885 à 886 : « Un feu vorace sévit à travers tout les bâtiments du palais : on dirait qu'il obéit à un mot d'ordre ; (...) »

détruire toute relation entre elle et lui, le monde des humains et elle qui fait partie de l'inhumanité. L'évolution passionnelle est mise en évidence lors de ces différents passages et il est indéniable que les passions soient intimement liées à l'action.

Nous pouvons retrouver un schéma relativement similaire chez Garnier avec « ce genre de passage¹⁹⁵ », notamment dans *les Juifves*. Nabuchodonosor est caractérisé par sa fureur monarchique qui s'exprime par l'entêtement, l'orgueil, la cruauté. Le passage du tyran au *furor* s'effectue au début de l'acte II, face à Nabuzardan ; le tyran objecte que châtier la trahison de manière exemplaire, vu la nature de la faute, se double de la nécessité de venger l'offense. Pour lui, seule la mort peut réparer pareil outrage, car laisser l'ennemi en vie est contraire à l'affirmation du Pouvoir. Il glisse hors de l'humanité représentée par Nabuzardan :

Toujours un Roy doit estre au chastiment tardif,
Mais à faire du bien se montrer excessif !
(...)
Que de ce roy la faute inhumain ne vous rende.¹⁹⁶

Ses projets de châtiments sont en cours, et personne ne pourra l'arrêter, même si l'on peut espérer que les trois autres débats avec d'autres personnages pourraient lui faire changer d'avis. À la première scène de l'acte III, lors de la rencontre du tyran et de son épouse, nous assistons à une tentative de relance de l'espoir qui implique l'attente inquiète du public, lequel ose espérer une modification de l'action. Mais l'entretien effectué avec un personnage modéré, qui tentait d'apaiser le tyran, permet de relancer indirectement la « machine infernale ». Après la métaphore filée de la chasse dans la première tirade de Nabuchodonosor de l'acte III, avec « prise¹⁹⁷ », « chassé¹⁹⁸ », « lesse et marquassins¹⁹⁹ », « cerne,

¹⁹⁵ Florence Dupond, *Les monstres de Sénèque, op. cit.*, p. 74.

¹⁹⁶ Robert Garnier, *les Juifves, op. cit.*, v. 265, 266 et v. 279.

¹⁹⁷ *Ibid.*, v. 888.

¹⁹⁸ *Ibid.*, v. 889.

¹⁹⁹ *Ibid.*, v. 890.

toiles²⁰⁰ », « bauges²⁰¹ », « les veneurs²⁰² », « venaison²⁰³ » et « curee²⁰⁴ », l'on peut penser que le tyran sous l'emprise de la colère ne peut être apaisé. Pourtant, à la fin de son entretien avec la reine, il paraît plus apaisé : « Pour vous gratifier je luy done la vie²⁰⁵ » et « Je veux voir son maintien et ses raisons entendre²⁰⁶ ». Nabuchodonosor fait preuve d'une fausse sagesse, puisque l'on sait à quel point il lui est important de châtier Sédécie. L'on ose alors espérer que le tyran s'assagisse. A la scène suivante du même acte, Amital sollicite à nouveau le pardon. Le tyran réaffirme son désir de vengeance, la punition proportionnelle au crime, le droit de punir comme les dieux puisque Amital a donné en modèle le pardon divin, d'où l'ironie tragique. Il semble se laisser fléchir par Amital :

Bien que sa forfaiture ait la mort desservie,
Pour le respect de vous je luy laisse la vie.²⁰⁷

Mais le pseudo-pardon n'est que vaine promesse puisque lors de l'entretien avec Sédécie, il annonce le châtiment du Roi et des siens : « Non, vous serez punis, et l'infidélité / De vos cœurs le guerdon mérite²⁰⁸ ». C'est à ce moment que le passage au *furor* s'effectue, et la décision irrévocable se matérialisera, racontée dans toute son horreur à l'acte V par le prophète. Le *nefas* est accompli : « Bourreler des enfants en un âge si tendre²⁰⁹ », « Et encor les meurtrir devant les yeux du père !²¹⁰ » et, concernant Sédécie, « la tête lui est de son col enlevé²¹¹ ». Ce « vainqueur inhumain²¹² » s'est donc enfermé dans un discours de la démesure et de la barbarie, qui laissent présager le pire

²⁰⁰ *Ibid.*, v. 891.

²⁰¹ *Ibid.*, v. 892.

²⁰² *Ibid.*, v. 893.

²⁰³ *Ibid.*, v. 894.

²⁰⁴ *Ibid.*, v. 895.

²⁰⁵ Robert Garnier, *op. cit.*, v. 955.

²⁰⁶ *Ibid.*, v. 859.

²⁰⁷ *Ibid.*, v. 1191 et 1192.

²⁰⁸ *Ibid.*, v. 1477 et 1478.

²⁰⁹ *Ibid.*, v. 1876.

²¹⁰ *Ibid.*, v. 1879.

²¹¹ *Ibid.*, v. 1965.

²¹² *Ibid.*, v. 1909.

sous la forme du *nefas*. L'action est donc lancée, relancée, retenue et achevée sous l'impulsion des passions liées au *dolor* et au *furor*, dans la mesure où ce qui les rattache est l'excès qui pousse hors de l'humanité et de la Nature. L'art théâtral dans les tragédies use ainsi de l'élan passionnel pour dynamiser l'action de manière à susciter davantage les émotions qui mènent à la catharsis. La préoccupation principale reste l'instruction du spectateur, sa sensibilisation aux passions mises en scène, la recherche d'un pathétique efficace ; ce dernier ne peut être que le résultat d'une dramaturgie qui passe par l'action de personnages tragiques humains, à l'image des spectateurs. La violence des passions des personnages est doublée d'un sentiment de culpabilité permanente qui établit le lien avec les spectateurs :

(...) ceux-ci sont toujours très fortement marqués par le *furor* et le *dolor* sénéquiens, mais des nuances apparaissent qui conduisent à conférer une plus grande humanité aux personnages, notamment dans leur culpabilité. Mais l'expression des sentiments qui repose sur la combinaison des effets visuels, musicaux et corporels suggérés par les mots reste proche de Sénèque.²¹³

Chez Montchrestien, la mise en scène des passions semble influencée par une évolution sénéquienne qui, comme nous l'avons vu chez Garnier comprend trois étapes. Chez Montchrestien, ce schéma semble s'appliquer dans *Les Lacènes*, même si les événements semblent moins systématiquement délimités, sachant que le tyran dont la passion évolue ne fait qu'une apparition. La violence des propos laisse place à un jeu fondé sur une succession d'événements, dont l'agencement seul traduit l'évolution de la passion tyrannique qui n'est exprimée qu'une seule fois directement dans toute la tragédie.

L'évolution des passions chez les personnages respecte les mêmes étapes que chez les personnages sénéquiens. Les facteurs extérieurs mettent en condition les héros afin que tous les éléments

²¹³Florence de Caigny, *Imitation, traduction et adaptation des tragédies de Sénèque aux XVI^e et XVII^e siècles en France, op. cit.*, p. 330.

soient réunis pour que le mécanisme passionnel soit enclenché. Le personnage rompt progressivement avec les repères humains, mais son *nefas* n'est pas forcément un crime commis contre un membre de sa famille : l'horreur réside dans le caractère exceptionnel de l'acte, comme dans *Les Lacènes*, où nous verrons la progression des passions entre les personnages.

D'abord, Cleomène et les siens sont retenus prisonniers par le roi Ptolémée, mais le bruit court qu'ils seront bientôt libres :

Mes filles, Grace aux Dieux, Ce grand Monarque ordonne
Que nostre Cleomene et les autres Spartains
Soient de leur liberté pour l'advenir certains.²¹⁴

Le chœur avertit Cratesiclea que ces propos ne sont peut être que des promesses qui ne seront pas tenues, mais la reine-mère persévère dans cette idée qui d'ailleurs n'est même pas soutenue par le tyran lui-même. Mais entre temps, Cléomène aidé de Pantée décident de ne plus rester prisonniers du roi Ptolémée. Après avoir pris leurs armes à leurs gardiens, ils sortent du palais, combattent contre l'ennemi, puis comme il était convenu, ceux qui devaient survivre, dont Cléomène et Pantée, se donnèrent la mort :

Ces grands Heros panchoient leurs faces pallisantes,
Et tiroient à la fin ; Panthée encor restoit,
Qui des morts le trespaz et l'honneur souhaitoit,
D'autant que Cléomene en mourant eu enuie,
Que le dernier de tous il se privast de vie,
Afin que pas un d'eux ne revint en la main
De ce perfide Roy leur tyran inhumain :
Et pourtant de l'espée un chacun d'eux il sonde ;
Mais tous ont ià quitté la lumière du monde,
Et leurs membres glacez n'ont plus nul sentiment.
Seul restoit Cleomene : approchant lentement
Il luy poingt le talon, puis voit que son visage
Fronce encor' le sourcil, lors dolent au courage,
Pour attendre sa fin aupres de luy s'assit,
Puis si tost qu'il fust mort dessus son corps s'occit.²¹⁵

²¹⁴ Antoine de Montchrestien, *Les Lacènes*, op. cit., v. 423 à 425.

²¹⁵ *Ibid.*, v. 1011 à 1025.

Cette grande fresque de combat représente les passions qui se sont confrontées et qui ont abouti au massacre des deux partis. Seulement dans le combat, deux fils de Ptolomée, Ptolomée I et Ptolomée II ont trouvé la mort :

Ainsi que cette bande est plus fort animée
Par la fuite de tous se trouve un Ptolomée
Qui du Palais Royal de fortune sortoit,
Et de cette révolte en rien ne se doutoit.
Trois s'eslancent sur luy, il tombe sur la terre,
Comme un Chesne abattu des trois dards du tonnerre,
Puis le voyant sans ame ils marchent en avant,
Plus viste que ne court un tourbillon de vent
Suscitant dedans l'air une telle tempeste,
Qu'il semble que le ciel en creve sur la teste.²¹⁶

Le premier meurt sans connaître vraiment les raisons de sa mort, c'est le hasard qui le place ainsi sous des coups mortels, et le second meurt dans des conditions à peu près similaires, assez brutalement :

Comme un Lion pressé de faim et de furie,
Trouvant des bœufs à graisse en la verte prairie,
Sur tous en choisist un, luy livre le combat,
Saute droit à sa gorge, et sous ses pieds l'abat :
Ton fils hors de son coche attire Ptolomée,
Et le renverse mort dessous sa main armée ; (...) ²¹⁷

La douleur du roi, Ptolomée le père, éclate à l'acte V :

Cleomene est sorti ; mes deux chers Ptolomees,
Creatures du Ciel si dignes d'estres aimees,
Ces deux grands ornements de ma superbe Cour,
Sont par cette sortie issus de nostre jour.²¹⁸

Progressivement la tirade de Ptolomée évolue de la douleur à la fureur, la souffrance de la perte de ses enfants laissant place à la colère envers ceux qui y ont contribué :

Voyant tous mes Soleils couchez en l'Occident,
Je demeure esperdu d'un si triste accident ;
Je suis outrepercé d'une pointe de rage,

²¹⁶ Antoine de Montchrestien, *Les Lacènes*, *osp. cit.*, v. 942 à 951.

²¹⁷ *Ibid.*, v. 362 à 367.

²¹⁸ *Ibid.*, v. 1361 à 1365.

Ne pouvant satisfaire au deuil de mon courage,
 Ni même à ces amis la raison demandans,
 Par des traits de vengeance au forfait respondans,
 D'autant que Cleomene en se tuant soy-mesme,
 A desrobé sa vie à ma cholere extresme,
 Et que ses compagnons ont moins craint de mourir,
 Que ma rigueur severe au suplice encourir.²¹⁹

C'est à ce moment que la fureur prend toute son intensité, et que du *dolor* le personnage passe au *furor* qui le conduit au *nefas* : en effet, l'on peut croire qu'il n'y a plus rien à faire maintenant que les coupables de ces forfaits sont morts eux aussi, mais le roi ira encore plus loin dans sa folie vengeresse, il se vengera quand même sur les morts, en les privant de sépulture et en infligeant à leurs cadavres ce qu'il aurait infligé à des vivants, en signe de profond mépris :

Mais ne pouvant vanger sur les vifs mon offance,
 J'en prendray sur les morts une morte vengeance :
 S'ils ont eu de la gloire à mourir bravement,
 Ils auront le gibet pour honteux monument.
 Qu'on me les pendre tous, et que leur chair pourrie
 Distilante au Soleil engraisse la voirie.²²⁰

Alors, l'action pourrait se terminer sur ce tableau d'horreur, quand un petit rebondissement, constituant une micro-péripétie intervient ; le roi se rappelle soudain que les femmes et enfants de ses ennemis sont toujours sous son pouvoir et décide de leur massacre :

Mais non, attend un peu : la mere de ce Roy,
 Ses tendres enfans, les femmes miserables
 Sont-elles pas encor' au pouvoir de mes mains ?
 Va t'en les delivrer aux Bourreaux inhumains.
 Que du grand au petit toute la race meure.
 Un seul point m'en desplaît, c'est que leur nom demeure.
 J'immole, chers amis, dessus vos froids tombeaux
 Ces victimes au lieu de vaches et d'agneaux ; (...).²²¹

La métaphore animale continue à exprimer le mépris profond de ce roi contre ses ennemis même morts, et l'insulte suprême consiste

²¹⁹ *Ibid.*, v. 1372 à 1381.

²²⁰ Antoine de Montchrestien, *Les Lacènes*, *op. cit.*, v. 1382 à 1387.

²²¹ *Ibid.*, v. 1389 à 1397.

ainsi à les utiliser comme animaux de sacrifice en offrande sur des tombeaux.

La stratégie de Montchrestien diffère de celle de Garnier dans la mise en scène des passions ; tous deux prennent le modèle sénéquien d'évolution de la passion mais l'utilisent différemment : l'un privilégie l'expression de la passion sans affrontement obligatoire alors que le second fonde toute la représentation des passions sur les heurts et les affrontements passionnels. Sédecie et Nabuchodonosor s'affrontent dans *Les Juifves*, dans un combat verbal caractérisé par un dialogue stichomythique, mais dans *Les Lacènes*, Cléomène et Ptolomée ne s'affrontent à aucun moment, d'autant plus que le tyran n'apparaît qu'au début de l'acte V, pour manifester ses passions, la douleur puis la colère et enfin donner l'ordre de massacrer les morts et les survivants. Les stratégies de représentation des passions sont différentes : pour Montchrestien, ce sont les conséquences de ces passions qui sont les plus importantes, et non les différentes étapes de leur développement. Ainsi, elles sont appréhendées chacune dans leur expression finale surtout, mais les interférences entre passions adverses ne sont pas privilégiées, sachant que chez Garnier, ce sont ces confrontations qui font respectivement évoluer chacune des passions.

B - LA PERORAISON

Nous pouvons observer, sur l'ensemble de la tragédie, que les mouvements des passions peuvent orienter la rhétorique tragique, l'objectif final étant d'exacerber les passions de sorte que le pathétique soit à son comble. Ainsi, il existe une similitude entre le discours rhétorique et la composition tragique dont la partie finale correspond alors à la péroration. Les appels à l'émotion peuvent être répartis dans toute la tragédie, mais leur place reste dans l'exorde et la péroration :

*Omnis autem hos adfectus, etiam si quibusdam videntur in prohemio atque in epilogo sedem habere, in quibus sane sint frequentissimi, tamen aliae quoque partes recipiunt, sed breviores, ut cum ex iis plurima sint reservanda. At hic, si usquam, totos eloquentiae aperire fontes licet.*²²²

La péroration en particulier est le moment final où les passions doivent être à leur comble d'intensité, c'est donc un moment de déploiement rhétorique :

*(...) cum sit maxima pars epilogi amplificatio, verbis atque sententiis uti licet magnificis et ornatis. Tunc est commovendum theatrum cum ventum est ad ipsum illud quo veteres tragoediae comoediaeque cluduntur : « Plodite ».*²²³

Maurice Gras met en évidence la structure des tragédies de Garnier, en montrant qu'elles sont « divisées en trois parties » :

Dans la première, l'exposition du sujet va de pair avec de longues lamentations qui ont pour but principal de nous émouvoir. Puis viennent des scènes de discussions, de débats dans lesquelles l'intérêt se porte sur la valeur de l'argumentation. Enfin avec la catastrophe, les lamentations et l'émotion reprennent la première place. (...) Chacune des trois tragédies forme une structure imposante, bien que trop sévère, faite de trois éléments : un moment dialectique, encadré de deux immenses moments pathétiques.²²⁴

Maurice Gras fait allusion aux trois tragédies romaines de Garnier, mais ce schéma de composition peut être étendu à d'autres de ses tragédies ainsi qu'à certaines tragédies de Montchrestien et de La Taille. La structure place l'argumentation au milieu, il s'agit de la confirmation selon les règles de disposition rhétorique, puis l'émotion se trouve au début et à la fin qui correspondent à l'exorde et à la péroration comme le souligne Áron Kibédi-Varga²²⁵. La tragédie est

²²² Quintilien, *Institution oratoire*, op. cit., livre VI, I, 51 : « Tous ces appels à l'émotion, même s'ils semblent à certains avoir leur place dans l'exorde et la péroration, où, je le reconnais, ils sont très fréquents, sont admis aussi cependant dans les autres parties du discours, mais ils doivent y être plus brefs, car c'est surtout à l'exorde et à la péroration qu'il faut de préférence les réserver. Mais ici, dans la péroration, c'est le cas, ou jamais, de laisser libre cours aux flots de l'éloquence. »

²²³ Quintilien, *Institution oratoire*, op. cit., VI, I, 52 : « (...) comme la partie la plus étendue de la péroration consiste dans l'amplification, on peut légitimement y faire appel à la magnificence et à l'ornement des mots et des pensées. Le moment donc où il y a lieu d'émouvoir le théâtre, c'est le point précis, où se terminent les anciennes tragédies et comédies : « Applaudissez ». »

²²⁴ Maurice Gras, *Robert Garnier, son art et sa méthode*, Genève, Droz, 1965, p. 11.

²²⁵ Voir Áron Kibédi-Varga, *Rhétorique et Littérature*, op. cit., p. 112.

construite donc comme une macrostructure constituée de microstructures dont la tonalité dépend de la partie de la tragédie à laquelle elles appartiennent :

L'exorde et la péroraison concernent surtout l'émotion, la narration concerne l'éloge, tandis que la confirmation est destinée principalement à l'argumentation : les discours qu'on prononce dans la première, la seconde et la quatrième parties de la disposition de la macrostructure, devraient par conséquent avoir un caractère démonstratif, tandis que la troisième partie devrait contenir des discours ayant un caractère délibératif ou judiciaire.²²⁶

Le dernier acte d'une tragédie étant celui où l'intensité des passions est à son comble, autant pour les personnages que pour le public, il serait intéressant d'en étudier la structure afin de comprendre de quelle façon le jeu des passions élève l'émotion pour produire le pathétique final et si, dans cette partie de la pièce, le ton qui lui correspond est respecté.

La péroraison : entre l'Acte IV et l'Acte V

Le cinquième acte de la tragédie, moment culminant pour les passions, est construit selon une structure qui revient fréquemment : d'abord un messenger ou un personnage secondaire se livre à un récit de la mort tragique du héros, ensuite suit une déploration du chœur ou d'un personnage survivant. Ce schéma est récurrent d'un dramaturge à l'autre dans de nombreuses tragédies : chez Garnier, dans *Antigone* ou *La Piété*, au début de l'acte V, le Messenger raconte la mort d'Antigone et celle de Hémon, sur près de 90 vers, du vers 2505 au vers 2583, puis Eurydice trop souffrante se retire, le chœur reste et entame une déploration, puis Créon arrive et prend le relais de la déploration, reconnaissant sa culpabilité. Mais une péripétie survient qui renforce encore l'atmosphère funeste, Dorothée annonce la mort d'Eurydice qui s'est suicidée de douleur : Créon poursuit alors la déploration jusqu'à la fin de la tragédie qu'il clôt. Dans *Hippolyte*, le Messenger vient annoncer à Thésée la mort de son fils, le récit

²²⁶ Áron Kibédi-Varga, *Rhétorique et Littérature*, op. cit., p. 113

occupe plus de 150 vers, du vers 1983 au vers 2150, le Messenger est toujours sous l'emprise des passions provoquées par le spectacle dont il a été témoin comme les symptômes physiques qui l'affectent le montrent :

Le parler me défaut, et quand je m'y essaye,
Ma langue lors muette en ma bouche begaye.²²⁷

Thésée ressent de la compassion après le récit, mais il estime la punition juste, quand survient la reconnaissance : Phèdre avoue alors qu'Hippolyte a été sacrifié vainement, qu'elle est la seule fautive. Cette péripétie à l'origine de la reconnaissance permet d'intensifier les passions, Thésée comprend sa méprise, Phèdre laisse éclater ses remords, et le chœur intervient alors pour déplorer la situation avant que Thésée ne prenne le relais afin de clore la tragédie. La composition finale chez Garnier comprend des phénomènes d'amplification²²⁸ comme des péripéties ou des reconnaissances, mais aussi la densité du récit. Par ailleurs, les développements des répliques des messagers qui sont de véritables personnages pathétiques, permettent de mettre en scène leurs lamentations et anticiper ainsi celles des protagonistes :

(...), le Messenger ne peut s'empêcher de relater ses réactions devant les scènes pénibles auxquelles il a assisté ; les symptômes physiques de son émotion expriment alors son horreur et sa pitié rétrospectives, ainsi que celles des autres témoins.²²⁹

Le même schéma est respecté chez La Taille, dans *La Famine ou les Gabéonites*, au cinquième acte, le Messenger fait le récit de la mort de Rezefe et des enfants de cette dernière ainsi que ceux de Merobe à Merobe elle-même, sur plus d'une centaine de vers, du vers 1167 au vers 1315. Puis vient le temps de la déploration de Merobe qui doit survivre à tous ces malheurs et qui clôt la tragédie en appelant la

²²⁷ Robert Garnier, *Hippolyte*, op. cit., v. 1975 et 1976.

²²⁸ Voir Florence Dobby-Poirson, *Le pathétique dans le théâtre de Robert Garnier*, Paris, Honoré Champion Editeur, 2006, ch. 6, p. 535.

²²⁹ Florence Dobby-Poirson, *Le pathétique dans le théâtre de Robert Garnier*, op. cit., p. 536.

mort : notons que chez La Taille, le schéma final est davantage épuré, sans péripétie ni reconnaissance.

Les tragédies de Montchrestien ne font pas d'exception au schéma ; *Hector* présente, à l'acte V, la même composition : le Messenger effectue le récit épique de la mort d'Hector à Priam, Hécube et Andromaque, lesquels enchaînent sur un dialogue déploratif. Le récit occupe une centaine de vers également, scindé en deux parties, du vers 2122 au vers 2199, puis du vers 2228 au vers 2261 : la scène où Achille humilie Hector post mortem est séparée du reste afin peut-être d'attirer l'attention du spectateur sur cet élément final et susciter sa curiosité, le maintenant ainsi en haleine. Dans *Les Lacènes*, la même composition finale est respectée, le Messenger fait le récit de la mort de Cratesiclea, ses petits enfants et la femme de Panthée au chœur : le récit occupe environ une cinquantaine de vers, étant dans sa forme assez court, du vers 1585 au vers 1631. Le développement final, composé d'un récit et d'une déploration, permet de prolonger la douleur ressentie par les personnages et de la communiquer au public, le chœur joue un rôle essentiel puisqu'il amplifie les lamentations individuelles par des variations collectives sur le thème de la passion subie par le personnage.

**TABLEAU RECAPITULATIF
DES MOMENTS
DE LA PERORAISON**

Tragédies	Acte IV		Acte V	
	Récit	Déploration	Récit	Déploration
<i>Marc Antoine</i>	Direct : v.1558 à 1585 ; v. 1586 à 11677. Mort d'Antoine.	Chœur des soldats Césariens		Cléopâtre et Eufon
<i>Porcie</i>	Messenger : v. 1437-1470 ; v. 1475-1510 ; v. 1519-1562 ; v. 1570-1582 ; v. 1588-1602. Mort de Brute.	Porcie et le Choeur	Nourrice : 1881-1928. Mort de Porcie	La Nourrice et le Choeur
<i>Cornélie</i>			Messenger : v. 1577-1750 ; v. 1751-1780 ; v.1781-1824. Mort de Pompée et du père de Cornélie.	Cornélie et le Choeur
<i>Hippolyte</i>			Messenger : v. 1983-2026 ; v. 2028-2150. Mort de Hippolyte.	Phèdre, Thésée et le Choeur
<i>Antigone</i>			Messenger : v. 2505-2583. Mort d'Antigone et d'Hémon. Dorothee : v. 2654-2655. Mort d'Eurydice.	Le Chœur et Créon
<i>Les Juifves</i>			Le Prophète : v. 1837-1870 ; 1891-1908 ; 1911-1954 ; 1987-2002. Mort des enfants de Sédécie, mutilation de Sédécie.	Amital et Les Roynes
<i>Saül Le Furieux</i>			Le Soldat Amalechite : v. 1203-1222. Mort de Saül, récit mensonger. Le Second Escuyer : v. 1345-1379 ; v. 1380-11406. Mort de Saül, récit véritable.	David et le Second Escuyer
<i>La Famine ou les Gabéonites</i>			Messenger : v. 1167-1227 ; v. 1233-1316. Mort de Rezefe, ses fils et ceux de Merobe.	Merobe
<i>David</i>	Messenger : v. 779-880 ; v. 891-916. Mort d'Urie.	Le Choeur		David, sous le poids de la culpabilité.
<i>Les Lacènes</i>			Messenger : v. 1585-1631. Mort de Cratesiclea, ses petits-enfants et la femme de Panthée.	Le Choeur
<i>Hector</i>			Messenger : v. 2122-2199 ; v. 2228-2261. Mort d'Hector.	Priam, Hécube, Andromaque
<i>La Reine d'Escosse</i>			Messenger : v. 1415-1512. Mort de la Reine d'Escosse.	Le Choeur

Il est donc présent presque dans tous les cinquièmes actes pour accompagner les personnages dans leur déploration, mais aussi, souvent, pour mettre en évidence la morale de la tragédie, ce qui relève également du rôle de la péroraison :

D'ailleurs, le propre de la péroraison n'est pas seulement d'exciter la pitié, mais de la détruire, soit par un discours continu, qui puisse ramener au sens de la justice des juges ébranlés par des larmes, (...)²³⁰

Certaines interventions finales des chœurs, toujours très brèves, permettent de ramener les personnages et les spectateurs aux règles morales ou aux vertus qui finissent par triompher, comme le montre notamment la brève réplique finale du Chœur des *Lacènes* :

De là nous apprenon que contre toute rage
La vertu se maintient sans endurer d'outrage.
Soient tous les vents du monde émeus pour l'esbranler,
On ne la voit jamais ça et là vaciller,
Mais plus ferme qu'un Roc elle est toujours toute une
Aux orages divers qu'apporte la fortune.²³¹

De la même manière, le chœur intervient dans *Hector*, à la fin de la tragédie, pour constater l'instabilité des choses humaines :

Par la dextre d'Hector Troye a resté debout :
Par sa mort malheureuse elle tombe du tout.
Il faut bien qu'elle soit de nos larmes suivie ;
En elle nous perdons la victoire et la vie.
Que le bon-heur publique est foible et vacillant,
S'il dépend de la main d'un seul homme vaillant,
Qui s'offre à tous hazards sans crainte de la Parque.
Mortels, voyez ici que pour estre Monarque,
Empereur, Capitaine, on ne vit pas plus seur
De tromper les ciseaux de la fatale sœur,
Qui sans aucun respect en la tombe devalé
La houlette champêtre et la verge Royale.²³²

Le Chœur affirme des vérités générales qui ont pour but de montrer que les hommes de pouvoir, même ceux qui sont exceptionnels, n'échappent pas à leur condition avant tout humaine et mortelle. Chez

²³⁰ Quintilien, *Institution oratoire*, op. cit., VI, I, 46.

²³¹ Antoine de Montchrestien, *les Lacènes*, op. cit., v. 1632-1637.

²³² Antoine de Montchrestien, *Hector*, op. cit., v. 2383-2395.

La Taille, cette intervention finale du chœur n'existe pas, alors qu'elle est fréquente chez Montchrestien, comme dans *David* où ce n'est pas le chœur qui conclut mais Nathan qui termine la tragédie sur une appréhension du fonctionnement de la volonté divine. Chez Garnier, le procédé n'est pas toujours utilisé, mais il apparaît dans deux tragédies, *Les Juifves* et *Antigone ou La Piété* :

Vos pertes, vos malheurs, que vous avez soufferts
Procèdent du mespris du grand Dieu des Enfers ;
Il le faut honorer, et toujours avoir cure
De ne priver aucun du droit de sepulture.²³³

Dans *Antigone*, c'est le Chœur qui clôture la pièce, mais dans *Les Juifves*, c'est à un personnage secondaire le Prophète que le rôle est attribué, comme dans *David* :

Et au temple devôt par nous redifié,
Dieu mieux qu'auparavant sera glorifié,
Les autels fumeront de placables hosties,
Et seront des faux Dieux nos ames diverties.
Quelques siecles apres le Siegneur envoyra
Son Christ, qui les pechez des peuples netoyra,
Destruisant les Enfers, et désiré Messie
Viendra pour mettre fin à toute Prophétie.²³⁴

Le crime ne reste donc pas impuni, le spectateur ne reste pas, à la fin de la tragédie, sur l'impression douloureuse que de tels actes peuvent avoir lieu sans retour : les effets pathétiques sont suivis d'un retour à la réflexion sur la nature des passions et les leçons qui peuvent être tirées de la représentation. Cette importance du chœur dans la péroration se ressent également dans tous les moments clés des développements passionnels dans la tragédie, le chœur allie les passions des personnages à ceux des spectateurs et nous permet de comprendre les mouvements passionnels.

²³³ Robert Garnier, *Antigone ou La Piété*, op. cit., v. 2738-2741.

²³⁴ Robert Garnier, *Les Juifves*, op. cit., v. 2165-2172.

C - ROLE DES CHŒURS DANS LA COMPOSITION RHETORIQUE

Les chœurs, dans la rhétorique des passions tragiques, ont un rôle d'amplification des passions puisqu'ils permettent de renforcer les répliques des personnages tout en s'associant aux événements ou souvent aux passions qu'ils commentent, comme procède le chœur dans *Hippolyte* lorsqu'il dénonce les conséquences désastreuses de la passion amoureuse :

Mainte cruelle passion
Commande à nostre affection :
Mais la passion si furieuse
Jamais pour nous gesner n'apprit
Si fort tourment en nostre esprit,
Que ceste fureur amoureuse.²³⁵

L'emploi de la première personne du pluriel indique l'intégration du chœur à l'énonciation, mais aussi l'élargissement des effets de la passion au public de manière générale, le spectateur est donc associé à ce qui relève d'un ordre terrestre commun. Les chœurs assurent ainsi le lien entre un pathétique « individuel » et un pathétique « national » :

Le Chœur, représentant dès l'Antiquité la communauté des citoyens, non seulement assiste au drame mais, comme celui des *Troyennes* d'Euripide et de Sénèque par exemple, y est « engouffré ». Les Chœurs de Garnier sont toujours impliqués dans les conséquences funestes des événements qu'ils déplorent, et de ce fait replacent le sort des personnages principaux dans le contexte d'une catastrophe nationale.²³⁶

Le Chœur joue le même rôle dans les tragédies de La Taille et Montchrestien, si l'on considère, notamment dans *La Famine* et *David*, les propos des chœurs qui participent à la passion du personnage en la dénonçant et en associant également le public par

²³⁵ Robert Garnier *Hippolyte*, op. cit., v. 917 à 922.

²³⁶ Florence Dobby-Poirson, *Le pathétique dans le théâtre de Robert Garnier*, op. cit., p. 539.

l'emploi du pronom de la première personne du pluriel, mais aussi chez La Taille une interpellation à la deuxième personne du pluriel :

Voyez combien l'amour, que porte
Un' mère à son enfant, est forte,
Amour qu'on ne peut demouvoir,
Ny par glaive, genne, ou menasse,
Ny par le foudroyant pouvoir
D'un tyran, ny par son audace.

(...)

Si nous voulons plus clair exemple,
Que le Pellican on contemple,
Qui de son bec fait déborder
Le sang du fond de ses entrailles,
Et pour les siens aviander,
Oze avancer ses funeraillies.²³⁷

Il s'agit là d'une représentation de l'amour maternel, mais la généralisation est similaire dans le traitement de la passion amoureuse et mêmes des passions. Chez Montchrestien, comme dans *Hippolyte* par ailleurs, le Chœur déplore les conséquences désastreuses de la passion amoureuse selon les mêmes principes d'énonciation :

O bien-heureux transports tous confits en plaisir,
Vous chatouillez nos cœurs des pointes du désir,
Et purgez nos esprits et raffinez nos ames :
Par vous tous nos labeurs finissent en repos ;
Vous tenez nostre bien en fidele depos ;
Et par vous nous chantons au beau milieu des flames.²³⁸

Le rôle du chœur relève donc du phénomène d'amplification rhétorique, afin de permettre une mise en évidence des passions selon différents points de vue : celui des personnages qui ne peuvent effectuer de commentaire analytique parce qu'ils subissent la passion, et celui du chœur qui possède un certain recul puisqu'il se place en spectateur devant la passion qui anime le personnage.

1 Le rôle structurant du chœur dans la progression rhétorique passionnelle : comparaison avec Sénèque

Les chœurs, qui jouent un rôle important dans les modulations de l'action, agissent ou réagissent en fonction des passions des

²³⁷ Jean de la Taille, *La Famine ou les Gabéonites*, op. cit., v. 1105-1110 ; v. 1123-1128.

²³⁸ Antoine de Montchrestien, *David*, op. cit., v. 391-396.

personnages. Ainsi, le discours des chœurs dans l'expression des passions permet une analyse des discours passionnels des personnages et donc une prolongation de la focalisation précise sur une passion subie. Le discours du chœur peut alors être en accord avec le discours du personnage passionné ou il peut modérer celui du personnage passionné. Chez Sénèque, Hécube agit en chef de troupe et incite le chœur à se lamenter à l'excès, ce qui relève de la fonction déplorative. Le chœur suit donc et produit le spectacle de la douleur en acte :

*Solvimus omnes lacerum multo
Funere crinen ;
Coma demissa est libera nodo
Sparsitque cinis fervidus ora ;
Complete manus ;
(...)
Cadit ex umeris vestis apertis
Imumque tegit suffulta latus ;
Jam nuda vocant pectora dextras*²³⁹

De la même manière, chez Garnier, en réponse à l'incitation aux pleurs d'Amital, le chœur des *Juifves* réagit en symbiose avec une expolition de la réplique d'Amital précédant celle du chœur :

Pleurons donc, pleurons, et de tristes cantiques
Lamentons sur ce bord nos malheurs Hébraïques.²⁴⁰

La déploration devient litannique et concrétise la douleur morale en douleur physique qui permet de connaître l'existence d'une souffrance intérieure. Il semble même que le chœur se complaît avec le personnage dans l'excès même de son malheur, ce qui relève d'une sorte de folie et donc de la passion. Chez Montchrestien, l'attitude du chœur n'est pas différente, à la fin de la tragédie des *Lacènes*, lorsque le chœur souffre en même temps que Cratesiclea, après le massacre de Cléomène et de ses hommes :

²³⁹ Sénèque, *Les Troyennes*, op. cit., v. 98 à 105 : « Toutes nous avons délié notre chevelure déchirée pour tant de funérailles : libres de leurs nœuds nos cheveux tombent et la cendre chaude a couvert nos fronts. Remplissons-en nos mains. (...) De nos épaules nues glissent nos vêtements et leur nœuds ne cachent que le bas de nos flancs ; nos seins nus n'attendent plus que nos mains. »

²⁴⁰ Robert Garnier, *Les Juifves*, op. cit., v. 471 et 472.

Si pour leur seule amour nous aimasmes la vie,
Pour eux il faut aimer la mort également :
Si le subi et se meurt qui fait de vivre enuie,
L'enuie en doit aussi mourir pareillement.²⁴¹

Il déplore la perte des siens et semble d'ailleurs mener les lamentations autant que Cratesiclea, le volume de parole étant à peu près égal de part et d'autre.

Cependant, le chœur ne se laisse pas entraîner dans l'expression de toutes les passions : il semblerait qu'il partage la douleur du personnage, particulièrement en raison de sa fonction déplorative par le chant, dans la mesure où la purification de la *souffrance* survient après que la douleur a été menée à son paroxysme dans la déploration, comme nous le verrons dans une partie ultérieure.

Lorsqu'il s'agit de passion où le *nefas* est inévitable, le chœur tente de modérer le personnage et d'assouplir son discours par une mise en garde analytique de la passion concernée.

Dans *Phèdre* de Sénèque, le discours tenu par l'héroïne éponyme se caractérise par une sorte de folie :

*Quis meas miserae deus
Aut quis iuuare Daedalus flammis queat ?*²⁴²

*Sed furor agit sequi
Pejora.*²⁴³

A partir du vers 274, le chœur décrit, en les analysant, les conséquences de l'amour, en donnant des exemples qui devraient mettre en garde contre la toute-puissance de l'amour :

*Invenum feroces
Concitat flamas senibusque fessis
Rursus extintos revocat calores,
Virginum ignoto ferit igne pectus
Et jubet caelo superos relicto*

²⁴¹ Antoine de Montchrestien, *Les Lacènes*, *op. cit.*, v. 1202 à 1205.

²⁴² Sénèque, *op. cit.*, v. 119 et 120 : « Quel dieu, quel Dédale pourrait servir mes flammes, infortunée que je suis ? »

²⁴³ *Ibid.*, v. 178 à 179 : « (...) mais ma passion furieuse m'oblige à suivre la mauvaise voie. »

Le chœur montre les dangers de la passion, et en multipliant les exemples prouvant la toute-puissance de cette passion, il incite à réfléchir sur son pouvoir incontrôlable. Chez Garnier, la modération du discours choral est plus évidente, après le discours de Phèdre à l'acte II d'*Hippolyte*, le chœur montre la puissance de l'Amour : « Tout fors qu'amour se rend curable²⁴⁵ », et Cupidon est encore en cause, comme chez Sénèque. Le chœur met donc en évidence les dangers de la passion amoureuse :

Mais passion si furieuse
Jamais pour vous gesner n'apprit
Si fort tourment en notre esprit,
Que ceste fureur amoureuse.²⁴⁶

La peinture de cette passion dangereuse et de son caractère incontrôlable est une exposition des risques de cette fureur pour tenter de faire prendre conscience au passionné des conséquences de la passion qui le ronge. L'appel à la raison n'est pas fait sous le mode de l'interdiction mais sous un mode descriptif exalté des dangers des passions. La mise en garde a plus de portée par la description de la passion, son origine, son évolution, ses conséquences, ses victimes, que lorsqu'elle est effectuée sous le mode d'exhortations morales, philosophiques ou d'interdictions. À ce propos, Gillian Jondorf souligne cette fonction morale du chœur :

Il existe une autre fonction du chœur, une fonction moralisante, au sens le plus large : réfléchir sur l'implication morale, éthique, religieuse ou politique de l'action, tout autant que de donner une voix aux idées sages et « bonnes ».²⁴⁷

²⁴⁴ *Ibid.*, v. 290 à 295 : « Il avive les ardeurs violentes des jeunes gens, il ranime la chaleur éteinte des vieillards épuisés ; il blesse le cœur des vierges d'une flamme inconnue, il contraint les Dieux à émigrer du ciel et à venir habiter la terre sous de fallacieux déguisements : (...). »

²⁴⁵ Robert Garnier, *Hippolyte*, *op. cit.*, v. 913.

²⁴⁶ *Ibid.*, v. 919 à 922.

²⁴⁷ Gillian Jondorf, *French Renaissance Tragedy*, Cambridge, Cambridge University Press, 1990, p. 67, nous traduisons

Le chœur devient un « commentateur véhément²⁴⁸ » du moteur de l'action via les personnages, tout en s'intégrant à cette action en l'anticipant dans la mesure où selon le discours tenu par le chœur l'on peut connaître le résultat de la lutte entre le passionné et sa passion. Ainsi, dans *Phèdre*, l'héroïne ne pourra vaincre sa fureur amoureuse qui la conduira au *nefas*. Le chœur aura anticipé l'action dans un discours qui laisse penser que si les hommes et les dieux ne peuvent vaincre les passions, il en sera de même pour l'héroïne.

Chez Montchrestien, le discours modérateur du chœur est moins fréquent que ce à quoi l'on pourrait s'attendre, car le chœur lui aussi déroge à la règle qui fait de lui un moralisateur, une référence pour l'éthique et le réconfort des personnages dans la peine la plus terrible. En effet, dans *La Reine d'Escoce*, contrairement à son rôle prédominant de moralisateur chez Garnier, le chœur pousse à la vengeance et tente même de convaincre le personnage principal du bien-fondé d'une éventuelle vengeance sur *la Reine d'Escoce*. Ainsi, l'on peut voir une inversion des rôles joués dans *Les Juifves*, ce n'est plus le dirigeant qui précipite une exécution, mais le chœur qui construit une argumentation d'incitation à l'excès :

Choeur
 Quand un dessein est pris il ne le faut changer,
 Si par ne le point faire on se met en danger.
 Reine
 Estant bien convaincue elle est mal condamnée.
 Choeur
 Au peché non au rang la peine soit donnée.
 Reine
 Je veux encor sursoir ceste execution.
 Choeur
 Gardez vous d'avancer nostre perdition.
 Reine
 Que peut plus, ie vous prie une femme enchainée ?
 Choeur
 Que ne peut une femme à mal faire adonnée ?
 Reine
 Trop tard apres sa mort viendra le repentir.
 Choeur
 Trop libre en peu de iours vous la pourrez sentir.
 Reine

²⁴⁸ Françoise Charpentier, *Pour une lecture de la tragédie humaniste. Jodelle, Garnier, Montchrestien*, Saint-Etienne, Publications de l'Université de Saint-Etienne, 1979, p. 17.

Sa mine est esventée à son propre dommage.
Chœur
Encor le marinier vogue apres le naufrage.²⁴⁹

Dans un dialogue stichomythique, le chœur prouve à la reine que l'exécution de sa prisonnière sera le choix le meilleur, sans accorder de pardon ni de sursis, sans lui laisser la chance d'exprimer son repentir, alors qu'en général, c'est le chœur qui plaide le repentir et le pardon. Ce n'est pas la seule tragédie où nous retrouvons un rôle inhabituel du chœur, dans *Les Lacènes* également lorsque Cratesiclea se réjouit de la libération future des siens, le chœur ne partage pas les mêmes sentiments et au contraire, la décourage de croire à de tels événements, il ne se joint donc pas à elle dans l'espoir :

Madame, un bruit commun nous trompe bien souvent,
Et bien souvent l'espoir n'est conçu que de vent.²⁵⁰

Le ton monte progressivement et les propos du chœur deviennent même violents :

Que ce lasche Tyran ait changé de courage !
Qu'il vueille nos maris affranchir de servage !
Le croire désormais c'est par trop s'abuser.
Luy qui le temps plus cher despend à courtoiser
Une vile putain dont l'œil seul le gouverne ;
Qui fait de son Palais une sale taverne,
Un Theatre de honte, un infame bordeau,
Pourroit-il seulement penser rien de si beau ?
Tu serois diffamée, ô Sparte genereuse,
Et ton mesme bon-heur te rendroit malheureuse,
De devoir ta franchise à ce Roy vicieux,
L'opprobre de la terre et la haine des Cieux.²⁵¹

Si nous nous référons aux étapes d'évolution des passions selon Sénèque, nous constatons que si Cratesiclea est encore dans le *dolor*, même si, ici, il s'agit d'une phase d'espoir, le chœur lui est déjà dans le *furor*, la douleur ayant déjà fait place à la colère qui elle-même ne tardera pas à susciter un projet de représailles.

²⁴⁹ Antoine de Montchrestien, *la Reine d'Escosse*, op. cit., v. 463 à 474.

²⁵⁰ Antoine de Montchrestien, *Les Lacènes*, op. cit., v. 448 et 449.

²⁵¹ *Ibid.*, v. 486 à 497.

Les passions intégrées à l'action via les personnages permettent de définir une poétique particulière de la réception qui passe par la mise en scène des passions et qui assure l'épuration de l'émotion. L'exaltation des passions ne relèverait pas uniquement des fonctions émotive et poétique, mais également de la nécessité impérative de provoquer la pitié.

2 Structure du chant choral et maîtrise des passions

La participation des chœurs à l'action permet une progression plus maîtrisée des passions, grâce à leur construction particulièrement rigoureuse. En effet, la composition interne du chant peut être envisagée comme celui d'un petit drame. Florence Dobby-Poirson explique que le chœur gréco-latin se compose de trois parties, l'exhortation ou exorde, la déploration, la clôture. Elle donne l'exemple du chant intercalaire de l'acte II des *Juifves* : l'introduction comprend les vers 449 à 476, la déploration les vers 477 à 524, la clôture les trois strophes finales²⁵². Cette construction rigoureuse est assouplie chez Garnier non par une modification mais par une intégration d'un rythme litanique insistant sur la douleur et le malheur en l'amplifiant et en lui donnant ainsi une place majeure. Notons que tous les chœurs des tragédies glosant sur le malheur, notamment *Porcie* et *Cornélie*, usent pour une composition lyrique, au lieu des vers-refrain, de toutes les formes de la répétition, les plus flagrants étant l'anaphore, le parallélisme et le polyptote de « pleurer ». Enfin, la répétition litanique assure une progression du drame, permet une meilleure articulation du chant avec le drame. La répétition constante du bonheur dans le malheur, glosée par les chœurs, mène au constat de l'instabilité universelle. Dans *Marc Antoine*, au chœur final de l'acte III, la fatalité veut que ce qu'a simulé Cléopâtre, sa mort, se réalise ou est sur le point de se réaliser comme nous l'indique la fin de la pièce ; mais auparavant, cette

²⁵² Voir Florence Dobby-Poirson, *Le pathétique dans le théâtre de Robert Garnier, op. cit.*, Chapitre Quatre, « La déploration funèbre »

simulation aura provoqué la mort de Marc Antoine. Sur un malentendu amoureux, la mort surgit et montre l'impossibilité d'une stabilité humaine que le chœur traduit par une antithèse :

Heureux en son malheur, Antoine
Et bien heureuse nostre royne
Qui vont leurs vies estouffer.²⁵³

Le bonheur est vécu dans le malheur, les deux plans se confondent, il n'y a pas d'état permanent, mais un changement constant. Le thème de la vie qui bascule dans la mort est aussi une preuve d'instabilité universelle ; l'on désire garder la vie, pour ensuite préférer la mort, fin de nos douleurs :

Las que nous tourmente l'envie
Et le désir de cette vie !²⁵⁴

Alors que la mort devient salvatrice :

Ains arrache si bien son ame
De la détresse qui l'entame.²⁵⁵

Mais ce désir de mort est un aspect passionnel exacerbé de la douleur qui pousse à l'anéantir en passant par sa propre destruction, ce qui relève de l'excès et ne détruit en rien une passion, mais en crée une nouvelle ; ici nous entrevoyons le thème du suicide dont nous étudierons les modalités ultérieurement dans son intégration aux passions. Les interventions du chœur pallient ainsi à une impression d'instabilité que peuvent produire les passions des personnages ; le chœur intervient souvent pour expliquer l'évolution des passions chez un ou plusieurs personnages et définir la portée morale des passions.

Les dramaturges respectent ainsi le modèle sénèque et s'y réfèrent majoritairement pour la mise en scène des passions. Cependant, il semble qu'ils dépassent leur modèle dans l'exploitation de techniques qui leur permet de resserrer les liens entre personnages

²⁵³ Robert Garnier, *Marc Antoine*, op. cit., v. 1326 à 1328.

²⁵⁴ Robert Garnier, *Marc Antoine*, op. cit., v. 1248 et 1249.

²⁵⁵ *Ibid.*, v. 1275 et 1276.

et spectateurs et de singulariser les réactions des personnages afin d'individualiser l'expression de leurs passions.

CHAPITRE III

PASSIONS ET ELOCUTION

La Taille, Garnier et Montchrestien usent tous trois d'un style différent comme l'a souligné Richard Griffiths.

Only Garnier and Montchrestien (and possibly Jean de la Taille) stand out above the rest of those who wrote in the vernacular. Montchrestien's perfect, limpid, elegiac style, a contrast to the rather more vigorous style of Garnier, reaches an equally high standard, and creates certain masterpieces in the genre.²⁵⁶

Et si chacun se conforme aux règles de respect de la langue française, les styles sont différents jusque dans les répliques qui mettent en scène les passions : la violence d'expression des passions chez Garnier est différente de la fluidité et de la densité de l'expression passionnelle dans les tragédies de Montchrestien. Par ailleurs ce dernier use davantage des soliloques et des monologues que Garnier chez qui les dialogues restent abondants. La mise en scène passionnelle semble davantage conflictuelle chez ce dernier, alors que Montchrestien oriente la représentation passionnelle selon un mode souvent explicatif, l'écriture dramatique se construit sous forme de débats, de récits et de confessions. Cette différence se marque dans l'usage différent des moyens repris à Sénèque pour représenter les passions.

²⁵⁶Richard Griffiths, *op. cit.*, p. 38 : « Seuls Garnier et Montchrestien (et peut-être Jean de la Taille) se placent au-dessus de ceux qui écrivaient en langue verniculaire. Le style élégiaque, limpide, parfait de Montchrestien, contrastant avec le style beaucoup plus vigoureux de Garnier, atteignent une égale qualité et créent certains chefs d'œuvre dans le genre dramatique. »

A RHETORIQUE DU DISCOURS ET IMAGES

Les dramaturges dont nous étudions les œuvres ont subi l'influence de Sénèque, dont ils reprennent la technique dramaturgique et dont ils imitent le style, la rhétorique. Les passions sont chez eux comme chez Sénèque les éléments régisseurs des catastrophes, présidant de la sorte à toutes les péripéties et induisant tous les faits qui relèvent d'une certaine fatalité. Sont ainsi mises en évidence, de manière différente, les funestes conséquences de l'amour déréglé, de la jalousie, de l'orgueil démesuré, de la colère, de toutes les passions effrénées et des formes d'hybris les plus monstrueuses.

Or la progression de l'action est étroitement liée aux moyens qui permettent d'exprimer ou de rendre effective cette progression. Dans cette technique dramaturgique, des passions violentes sont peintes mais les chœurs en tirent une leçon, d'où la valeur pédagogique de ce théâtre et le désir d'impressionner les âmes par l'élément spectaculaire : l'action progresse avec une exploitation des tensions dramatiques qui sont traduites de la scène par des discours spécifiques, faisant appel à l'*enargeia*, afin que parole et action soient intimement conciliées. La construction de la pièce, des actes ou de certains fragments passe par un agencement du discours selon un ordre précis en vue d'effets particuliers. C'est là où élocution et disposition (du discours, de la microstructure) sont indissociables.

Nous pouvons comprendre d'abord la rhétorique passionnelle sur le plan de la *dispositio* non plus de l'ensemble de la pièce, mais des discours des personnages comme un moyen de dynamiser les textes des tragédies, à travers le martèlement des articulations ou des constructions parallèles qui souligne les étapes de la progression des passions, notamment de la colère et qui accompagne la volonté de convaincre.

1 Tirades construites sur la progression d'un système d'images et scandées par des apostrophes rhétoriques

Certaines tirades sont construites sur une succession d'images, notamment de métaphores, rythmées par des apostrophes, contribuant à l'amplification de la passion qui est mise en scène.

La construction rhétorique des deux tirades prototypiques d'*Hippolyte*, celle de la colère du héros éponyme et celle de Thésée à l'acte IV, comprend des étapes oratoires qui accompagnent l'émergence du dramatique dans les grandes tirades de confrontation. La tirade d'Hippolyte doit beaucoup à la pièce de Sénèque : la rhétorique qui permet de mettre en scène la colère se déploie sur le plan formel de la construction et du travail stylistique et sur le plan argumentatif afin de produire de manière double l'émotion. La tirade, plus oratoire que chez Sénèque, se déploie en s'adressant à trois intercesseurs divins « Jupiter²⁵⁷ », « soleil²⁵⁸ », « père saturnien²⁵⁹ » avant de se tourner vers l'objet de sa colère, Phèdre. Ces adresses successives dynamisent le discours et rythment une gradation de la violence qui permet à la colère d'exprimer des nuances différentes. L'élan de la colère semble suivre un cheminement intérieur et psychologique qui se dirige du désir de vengeance vers la cause de la colère, la déchéance de son image vertueuse, extrêmement importante pour Hippolyte.

La *dispositio* de cette tirade fait donc évoluer de l'élan destructeur de la colère à sa conscience de la honte. Des vers 1439 à 1448, l'invocation à Jupiter par Hippolyte est le moyen de dresser un tribunal et de placer le coupable sous le regard de la divinité prise comme juge, tout en désignant au public la démesure de la fureur amoureuse de Phèdre :

O grand Dieu Jupiter,
Peux tu voir une horreur plus grande et l'écouter

²⁵⁷ Robert Garnier, *Hippolyte*, op. cit., v. 1430.

²⁵⁸ *Ibid.*, v. 1449.

²⁵⁹ *Ibid.*, v. 1455.

Où est ton foudre ardent, qu'ireux tu ne le dardes,
 Tout rougissans d'esclairs, sur les temples paillardes
 De cette malheureuse ! Es-tu si paresseux,
 O Pere, es-tu si lent à nous lancer tes feux ?
 Que le ciel, esclatant au bruit de ton tonnerre,
 Jusques aux fondemens ne renverse la Terre ?
 Et n'abysme le jour, tout sanglant, au plus creux
 Et au gouffre plus noir des enfers tenebreux ?
 Mais toy, Soleil, qui luis par tout ce grand espace,
 Peux-tu voir sans pallir les crimes de ta race ?
 Cache toy vergogneux, quitte à la nuit ton cours,
 Destourne tes chevaux gallopat à rebours,
 Plonge toy, lance toy le chef bas sous les ondes,
 Et ta torche noircis en tenebres profondes.
 Que tardes tu aussi, pere Saturnien,
 Que tu ne vas ruant ton foudre Olympien
 Sur ma coupable teste, et que tu ne la broyes ?
 Plus menu que sablon, que tu ne la foudroyes ?
 N'ay-je assez merité, n'ay-je forfait assez
 Pour sentir la fureur de tes dards esclancez,
 De plaire à ma mar tre, et de luy sembler propre
 Entre tous les mortels, seul, à si lasche opprobre ?
 O femme detestable !   femme dont le cueur
 Est en mechancetez de son sexe vaincueur !
 O pire mille fois et d'ardeur plus enorme
 Que ta mere qui eut un monstre si difforme !
 Ce ventre t'a porté, qui s'enfla grossissant
 Du germe convoité d'un Taureau mugissant.²⁶⁰

Le discours se dédouble vers deux destinataires : les dieux, figurants, et l'accusée, mais aussi le spectateur. La colère divine est appelée par son attribut, l'éclair, qui est amplifiée par un pléonasme eu égard à Sénèque, avec « foudre ardent²⁶¹ », « rougissant d'esclairs²⁶² » et « feux²⁶³ ». La vengeance attire aussi des images d'armes et de feu soulignées par la paronomase « ardent », « dardes » : « Où est ton foudre ardent, qu'iceux tu ne le dardes²⁶⁴ ». Les deux premières questions de cette invocation à Jupiter, qui sont synonymes, donnent à l'idée reprise plus de force par un jeu d'écho sémantique. La colère divine a des conséquences visuelles et auditives, qui s'étendent au cosmos et les notations visuelles

²⁶⁰ Robert Garnier, *Hippolyte*, op. cit., v. 1439 à 1468.

²⁶¹ *Ibid.*, v. 1441.

²⁶² *Ibid.*, v. 1442.

²⁶³ *Ibid.*, v. 1444.

²⁶⁴ *Ibid.*, v. 1441.

permettent de juger le crime à l'aune du châtime²⁶⁵nt : « feux²⁶⁵ », « sanglant » et « jour²⁶⁶ », « gouffre plus noir, Enfers tenebreux²⁶⁷ ». Les conséquences auditives sont rendues par « esclatant, bruit de ton tonere²⁶⁸ ». La colère fait presque oublier la victime et le spectacle vengeur joue un rôle compensatoire avec le tableau d'un nouveau chaos infligé par l'inceste à l'Univers tout entier. Ainsi, les quatre vers courts et sombres de Sénèque :

(...) *Omnis impulsus ruat*
Aether et atris nubibus condit diem,
Ac versa retro sidera obliquos agant
*Retorta cursus (...)*²⁶⁹

se métamorphosent en une vision très composée, avec l'évocation de la voûte céleste, le voile de la nuit sur le monde et le changement du cours satellitaire. Par le renversement du monde et par les couleurs pathétiques de sang et de ténèbres, équivalents visuels de l'horreur, les transformations effectuées de Sénèque à Garnier vont dans le sens de l'outrance et du spectaculaire : la verticalité descendante, du « ciel » aux « enfers tenebreux » se double désormais du passage de la lumière aux Ténèbres avec les verbes « renverser » et « abysmer » qui suppriment la possibilité de voir. La répulsion est telle qu'elle suscite le désir d'enfouir, de cacher ; les procédés d'effacement du crime sont multipliés sur le plan lexical avec l'expression « jusques aux fondements », la métaphore du jour noyé, l'oxymore syntaxique du « jour sanglant », l'expression pléonastique au vers 1448 qui entraîne l'imagination vers l'aube, les Enfers, le royaume de Pluton dont Egée a annoncé la vengeance. La passion, ici colère divine, transposant celle d'Hippolyte recourt aux images de vengeance saisissantes par leur mouvement et leur caractère visuel davantage que Sénèque.

L'apostrophe au soleil que l'on retrouve également chez Sénèque, mais de manière plus concise, et l'hyperbole visuelle de la

²⁶⁵ *Ibid.*, v. 1444.

²⁶⁶ *Ibid.*, v. 1447.

²⁶⁷ *Ibid.*, v. 1448.

²⁶⁸ *Ibid.*, v. 1445.

²⁶⁹ Sénèque, *Phèdre*, *op. cit.*, v. 674 à 677 : « Que tout le ciel ébranlé se précipite et cache la lumière du jour sous de sombres nuages, que les étoiles se retournent, rebrousseⁿt chemin en suivant une carrière insolite. »

honte projettent de manière lyrique et dramatique par l'image et les actions l'antithèse de la lumière et de la nuit sur le plan cosmique. Comme dans la première invocation, pour effacer l'infamie, l'ordre naturel est inversé :

Cache toy vergogneux quitte à la nuit ton cours,
Destourne tes chevaux gallopat à rebours,
Plonge toy, lance toy le chef dessous les ondes,
Et ta torche noircis en tenebres profondes.²⁷⁰

Inversion mise en évidence par la figure de l'adynaton qui permet à Hippolyte sous l'effet de la colère de dire l'insupportable tout en le refusant et en tentant de l'effacer de manière hyperbolique. Ces métaphores du chaos sont employées à des fins didactiques, le dramaturge peignant les excès de la passion et donnant plus d'ampleur à la description.

L'apostrophe à Saturne qui commence au vers 1455 chez Garnier, est également présente chez Sénèque, mais de manière plus allusive avec *divum rector atque hominum*²⁷¹. Hippolyte a le désir d'être lui-même châtié par une cruauté appuyée car l'horreur de cette passion déchaîne une autre passion, la colère et ses corollaires. Et comme précédemment, l'attribut divin matérialise visuellement la vengeance avec « foudre olympien²⁷² » et « dards²⁷³ ». La gestuelle de la colère emporte la syntaxe, les verbes et la comparaison concrète : « plus menu que sablon²⁷⁴ », « eslancez²⁷⁵ » et intègre une syntaxe très dense et « active » avec une succession de subordonnées et une abondance de formes négatives destinées à nier la honte d'Hippolyte dont il est question en tant que victime, la colère et la vengeance divine étant passée de la cause, Phèdre, à la victime, Hippolyte. Le désir d'anéantir la honte par un autre chaos cosmique est à nouveau le thème d'un tableau car l'amplification pathétique fait que les victimes

²⁷⁰ Robert Garnier, *Hippolyte*, op. cit., v. 1451 à 1454.

²⁷¹ Sénèque, Phèdre, op. cit., v. 680 : « ô maître des Dieux et des hommes ».

²⁷² Robert Garnier, *Hippolyte*, op. cit., v. 1456.

²⁷³ *Ibid.*, v. 1460.

²⁷⁴ *Ibid.*, v. 1458.

²⁷⁵ *Ibid.*, v. 1460.

sont saisies de remords²⁷⁶. Le trouble d'Hippolyte est ainsi marqué par une anaphore expressive de « m'ay-je », une épanode de « assez » contribuant à une construction chiasmique qui met l'accent sur la fureur et le scandale à son origine.

Enfin, l'apostrophe ultime à Phèdre est l'aboutissement de cet élan de fureur qui se dirige vers un ultime destinataire pour franchir un degré supplémentaire dans l'épanchement de la passion. La haine et le mépris dominent cette strophe avec une mise en scène de la colère par l'intermédiaire du contenu des paroles. Nous noterons les trois apostrophes d'ampleur croissante : d'abord, six syllabes au vers 1463 occupant le premier hémistiché, ensuite à partir du second hémistiché jusqu'au vers 1464 dix-huit syllabes avec un enjambement, et enfin une apostrophe de vingt-quatre syllabes avec un autre enjambement au vers 1466. Les trois apostrophes sont d'une intensité croissante avec un adjectif « detestable » à valeur générale et les deux tournures superlatives « pire²⁷⁷ » qui présentent Phèdre comme une criminelle hors norme, une furieuse. L'identification au monstre est implicite mais fonctionne avec cette allusion au « taureau mugissant » au vers 1468, la figure suprême de la faute étant l'accouplement monstrueux qui bouleverse l'ordre naturel et social.

La tirade de Thésée en parallèle permet de trouver les principes communs qui président à la construction d'un discours passionnel, les tirades de Thésée et d'Hippolyte présentant des traits de *dispositio* et *d'elocutio* similaires. Les invocations caractéristiques d'une colère humaine transposée en une colère divine sont présentes avec l'invocation à Saturne « O sacré géniteur des hommes et des Dieux²⁷⁸ », l'invocation à Neptune « O Neptune adoré des flots audacieux²⁷⁹ », l'invocation au ciel « O ciel !²⁸⁰ » qui préfigurent l'aboutissement de la justice divine. Les colères de Thésée et de son

²⁷⁶ Voir Florence Dobby-Poirson, *Le pathétique dans le théâtre de Robert Garnier*, op. cit., sixième partie : « La diffusion de l'émotion », « Phénomènes d'amplification », p. 535-546.

²⁷⁷ Robert Garnier, *Hippolyte*, op. cit., v. 1464 et 1465.

²⁷⁸ *Ibid.*, v. 1743.

²⁷⁹ *Ibid.*, v. 1744.

²⁸⁰ *Ibid.*, v. 1747.

fils préfigurent ainsi celles des Dieux ainsi que la réalisation finale de la vengeance. En étudiant les grands mouvements de cette tirade de Thésée, nous délimitons trois grandes étapes dans l'élan de colère vengeresse, la première débutant au vers 1743 jusqu'au vers 1766 avec essentiellement une invocation aux dieux et une impatience devant leur lenteur à punir que l'on retrouve dans la tirade d'Hippolyte : la colère est si violente qu'elle donne lieu à la figure de l'expolition au vers 1447 à 1752, puis elle reprend au vers 1761 à 1766. La conglobation concernant la lenteur des dieux à punir est également reprise dans le second mouvement de la tirade mais sur un autre thème, celui de la mise en évidence de la monstruosité et de l'horreur de Hippolyte qui est de manière hyperbolique considéré comme le modèle du mal : « monstrueux enfant²⁸¹ », « serpent infect²⁸² », « (...) coupable triplement / d'adultère, d'inceste et de violement²⁸³ » avec une gradation dans la violence de l'acte. Notons le caractère expolitoire des constructions répétitives « d'assembler mal sur mal, péché sur péché, / Forfait dessus forfait²⁸⁴ », la colère étant à son paroxysme et cherchant à exprimer l'indicible par une accumulation répétitive et synonymique à l'image de son caractère incontrôlable. Puis, dans le troisième mouvement sont concentrés les deux précédents, puisque du vers 1785 au vers 1792, il s'agit à nouveau d'un reproche à la lenteur des dieux à punir puis à partir du vers 1793 commence une transition sur la condition humaine et sa duplicité avant de déboucher sur une critique virulente de l'objet de sa colère, « ce chasseur solitaire²⁸⁵ », et l'énumération des châtiments auxquels il sera voué à partir du vers 1803. Neptune est à nouveau invoqué au vers 1823 jusqu'à la fin de la tirade, Thésée plaçant sa vengeance sous l'égide d'un « grand Dieu marinier²⁸⁶ » qui concrétise la colère et rend concret le désir de vengeance. La construction de la

²⁸¹ Robert Garnier, *Hippolyte, op. cit.*, v. 1767.

²⁸² *Ibid.*, v. 1779.

²⁸³ *Ibid.*, v. 1783 et 1784.

²⁸⁴ *Ibid.*, v. 1780 et 1781.

²⁸⁵ *Ibid.*, v. 1797.

²⁸⁶ *Ibid.*, v. 1827.

tirade prend un caractère cyclique avec la présence de Neptune en début et en fin de ce discours passionnel. Ce dernier utilise donc la répétition sous toutes ses formes, le martèlement des articulations qui délimitent des étapes évolutives vers le plus intense, avec une abondance de parallélismes syntaxique et sémantique. La fin de la tirade de Thésée marque le sommet de sa fureur par le dernier vœu que lui a promis Neptune et qu'il définit en lui donnant un destin et une cause. L'expression « extrêmes passions²⁸⁷ » est symbolique dans la mesure où elle définit l'état de passion à son paroxysme dans lequel Thésée se trouve, mais aussi marque l'étape dramatique où la vengeance se matérialisera et annonce le châtiment futur inévitable, conséquence de ces passions destructrices.

Le mode d'écriture qui contribue à l'amplification rhétorique par le développement d'un système d'images est renforcé par un procédé d'insistance, soit par des répétitions ou des figures relevant de la synonymie, ou alors par le développement d'un champ lexical qui envahit le discours.

2 Phénomènes d'insistance et d'amplification : figures de répétition et tropes

Les figures d'insistances contribuent à l'amplification rhétorique et à une mise en scène spectaculaire des passions. Chez Sénèque, dans *Œdipe*²⁸⁸, la mort et la mutilation imaginées contribuent à l'expression de la douleur de manière insistante par la répétition des mêmes lexèmes entourés de figures tropiques qui expriment la mort par l'allusion aux Enfers avec ses supplices et sa topographie. La présence de la mort est inévitable dans la mesure où elle est le sommet dans la douleur, une mort cependant torturée, non celle qui met fin aux souffrances, celle qui la prolonge et qui se veut dosée et donc très lente : *morte*²⁸⁹, *morte*²⁹⁰, *mors*²⁹¹, *mortem*²⁹², *morte*²⁹³,

²⁸⁷ *Ibid.*, v. 1840.

²⁸⁸ Sénèque, *Œdipe*, in *Tragédies*, Tome II, Paris, Les Belles Lettres, 1999.

²⁸⁹ Sénèque, *Œdipe*, *op. cit.*, v. 142.

²⁹⁰ *Ibid.*, v. 146.

*morte*²⁹⁴, *mortem* et *mori*²⁹⁵ la répétition du lexème qui désigne la mort, est prolongée par la répétition des références à la mutilation qui donne une signification au réseau lexical de la mort, soulignant son caractère qui se veut douloureux, proche de l'agonie lente et pénible à l'extrême, digne du châtement que souhaite Œdipe. Aux termes relatifs à la mutilation, chez Sénèque, préside le lexème symbolique de la main vengeresse, punitive, instrument de la mort et synecdoque d'Œdipe qui, fautif, étant juge et objet du jugement, utilise sa main rendue autonome et désolidarisée de son corps pour châtier ce corps : *dextra, nunc toto impetu, toto dolore, viribus totus veni*²⁹⁶, *Effringe pectus corque tot scelerum capax / Evelle, totas uscerum nuda sinus*²⁹⁷, *Fractum incitatis ictibus guttur sonet, / Laceraque fixis unguibus venae fluant*²⁹⁸, *iras*²⁹⁹, *haec vulnera rescissa multo sanguine ac tabe inriga*³⁰⁰, *poenarum (...) mearum*³⁰¹, *scelus*³⁰², *poena*³⁰³, *membratim (...) perire*³⁰⁴, *inertem dexteram introsus preine magisque merge*³⁰⁵, *manum cerebro indue : / Hac parte mortem perage qua coepi mori*³⁰⁶. La douleur et son corollaire la mort, associés aux Enfers matérialisent le désespoir d'Œdipe qui désire le châtement le pire et ne souhaite la mort que pour une douleur à son paroxysme et parce qu'il est rongé par la souffrance à son paroxysme. La douleur à un tel point ne peut appeler que la douleur jusqu'à un point de non-retour où sujet souffrant et souffrance disparaissent.

²⁹¹ *Ibid.*, v. 151.

²⁹² *Ibid.*, v. 153.

²⁹³ *Ibid.*, v. 158.

²⁹⁴ *Ibid.*, v. 169.

²⁹⁵ *Ibid.*, v. 181.

²⁹⁶ *Ibid.*, v. 155 et 156 : « O ma main, viens de tout ton élan, avec toute ta rage, avec toutes tes forces ! »

²⁹⁷ *Ibid.*, v. 159 et 160 : « Brise cette poitrine, arrache ce cœur qui contient tant de crimes, mets à nu tous les replis de mes viscères. »

²⁹⁸ Sénèque, *Œdipe*, *op. cit.*, v. 161 et 162 : « Que ma gorge sonne sous les coups répétés dont tu la briseras, que mes veines saignent, déchirées par les ongles que tu y ficheras. »

²⁹⁹ *Ibid.*, v. 163 : « fureurs ».

³⁰⁰ *Ibid.*, v. 163 et 164 : « Rouvre cette blessure en l'arrosant de flots de sang et sanie, (...) ».

³⁰¹ *Ibid.*, v. 166 et 167 : « mon châtement ».

³⁰² *Ibid.*, v. 167 : « crime ».

³⁰³ *Ibid.*, v. 168 : « supplice ».

³⁰⁴ *Ibid.*, v. 170 et 171 : « en périssant membre à membre ».

³⁰⁵ *Ibid.*, v. 173 et 174 : « (...) pousse en moi cette main pusillanime ; enfonce-là davantage (...) ».

³⁰⁶ *Ibid.*, v. 180 et 181 : « (...) plonge ta main jusqu'au cerveau et achève par où tu as commencé de mourir. »

Chez Garnier, la mort et la mutilation sont également mêlées, les termes relatifs à la mort dominant surtout en début de réplique : « mourir³⁰⁷ », « mourir³⁰⁸ », « la mort³⁰⁹ », « la mort » deux fois en anaphore³¹⁰, « la mort »³¹¹, « mort » deux fois répété³¹² en polyptote. Cette mort, ingrédient de la douleur à son paroxysme, est superposée à la mutilation qui définit le genre de mort dont il s'agit, une mort torturée, caractérisée par les meurtrissures et la violence physique : « estouper mes sens³¹³ », « me perce le cœur de tes dards meurtrissans³¹⁴ », « Déchire moy le sein³¹⁵ », « Arrache moy la vie³¹⁶ », « ouvre toy l'estomac, déchire toy le sein³¹⁷ », « Arrache toy le cœur de ta sanglante main³¹⁸ ». Chez Garnier comme chez Sénèque, le lexème de la main qui châtie est récurrent et fait appel pour sa mise en scène au lexème désignant la mort, puisque cette main est un instrument de mutilation et finalement de mort. La récurrence de ce motif peut se lire comme la mise en évidence d'un effet de la douleur comme passion, afin de rattacher inévitablement la souffrance au néant. Mais chez Garnier, il ne s'agit pas seulement de la main punitive en action, cette même main qui a causé la mort et qui doit venger cette mort, main criminelle et juge en même temps, mais de la mort allégorisée, qui elle aussi est un exécuter de châtiment au même titre que la main personnifiée. Néanmoins, le motif de la main est très développé chez Sénèque.

Par ailleurs, une même isotopie est aussi utilisée pour des passions différentes, l'isotopie servant à caractériser aussi bien la colère que la fureur amoureuse. Les univers de discours s'emboîtent donc les uns dans les autres, sans vraiment avoir de limite à leur

³⁰⁷ Robert Garnier, *Antigone ou la piété*, op. cit., v. 139.

³⁰⁸ *Ibid.*, v. 127.

³⁰⁹ *Ibid.*, v. 149.

³¹⁰ *Ibid.*, v. 151.

³¹¹ *Ibid.*, v. 152.

³¹² *Ibid.*, v. 155.

³¹³ *Ibid.*, v. 155.

³¹⁴ *Ibid.*, v. 156.

³¹⁵ *Ibid.*, v. 157.

³¹⁶ *Ibid.*, v. 158.

³¹⁷ *Ibid.*, v. 183.

³¹⁸ Robert Garnier, *Antigone ou la piété*, op. cit., v. 184.

champ référentiel, se croisant et se prolongeant les uns les autres pour former un champ sémantique dense, constitué lui-même de réseaux lexicaux qui peuvent appartenir à des champs sémantiques différents. Chaque champ lexical peut donc faire partie d'isotopies différentes, mais qui pourrait être rapproché par les caractéristiques dominantes de chacune des passions auxquelles ces isotopies renvoient.

Les constructions métaphoriques se rapportant au feu traversent les tragédies de Sénèque et Garnier, que ce soit pour exprimer la passion amoureuse qui ravage, comme nous l'avons étudié dans *Phèdre* et *Hippolyte*, que pour exprimer la colère avec ces nuances de vengeance, de révolte ou de douleur. Dans *Œdipe* et *Médée* de Sénèque, cette isotopie est très dense : *fulvam (...) jubam*³¹⁹, *vultus furore torvus, (...) oculi truces*³²⁰, *ira furit*³²¹, *ardent minaces igne truculento genae*³²², *violentus, audax (...), iratus, ferox*³²³, *truces oculi*³²⁴, *furit*³²⁵ forment le réseau isotopique du feu colérique dans *Œdipe*, avec les mêmes résonances dans *Médée*, concernant la description de l'héroïne éponyme en colère :

*Vultus citatis ira
Riget et caput feroci
Quotiens superbo motu
Regi miratur ultro.
(...)
Flagrant genae rubentes,
Pallor fugat ruborem,
Multum vagante forma
Servat diu colorem.*³²⁶

La métaphore filée du feu ravageur est également reprise chez Garnier notamment dans *Porcie* où l'héroïne éponyme exalte sa colère : « mes

³¹⁹ Sénèque, *Œdipe*, *op.cit.*, v. 920 : « crinière fauve ».

³²⁰ *Ibid.*, v. 921 : « le visage tordu par la fureur, les yeux farouches ».

³²¹ *Ibid.*, v. 957 : « il déploie une rage furieuse ».

³²² *Ibid.*, v. 958 : « (...) ses prunelles menaçantes brûlent d'un feu sauvage (...) ».

³²³ Sénèque, *Œdipe*, *op.cit.*, v. 960 : « (...) violence, témérité, rage, férocité (...) ».

³²⁴ *Ibid.*, v. 962 et 963 : « yeux farouches ».

³²⁵ *Ibid.*, v. 970 : « exerce sa fureur ».

³²⁶ Sénèque, *Médée*, *op. cit.*, v. 853-856, puis v. 858-861 : « Ses yeux hagards virent rapidement sous l'effet de la colère, et, agitant avec arrogance la tête dans un mouvement de fierté superbe, elle brave la première le roi. (...) Ses joues sont rouges et brûlantes ; puis la pâleur chasse leur rougeur, et son visage changeant ne garde pas longtemps la même teinte. »

os consomez³²⁷ », « flambantes tenailles³²⁸ », « rotis aux brasiers³²⁹ », « Enflambez³³⁰ », dans un moment de douleur. La même métaphore est également très présente au quatrième acte d'*Hippolyte*, « chaude fureur³³¹ », « ardente fureur³³² », « Brusle de trop d'ire attisé³³³ », « comme un feu³³⁴ », et dans *Marc Antoine*, qu'il s'agissent des Dieux ou des hommes : « le feu de son couroux s'en iroit en fumée³³⁵ », « Et qu'il fust de colere enflambé³³⁶ », « de couroux eschaufé³³⁷ », « mille ardentes rages³³⁸ ». Toutes les passions provoquées par la prédominance dans l'organisme d'un de ses composants, en l'occurrence le feu, sont caractérisées par la violence et la chaleur inévitablement liées à ce genre de comportements excessifs. La même mise en scène de la passion amoureuse par l'intermédiaire de la métaphore du feu est utilisée à la fin de *Marc Antoine*, dans la réplique finale de Cléopâtre brûlante d'amour : « bouillantes pleurs³³⁹ », « Mes yeux seront tes feux, car d'eux sortit la flamme³⁴⁰ », « embrasa ce cœur amoureux³⁴¹ », « Consomez de la braise / Que vomist ma poitrine aussi qu'une fournaise³⁴² ». La métaphore du feu est donc alternativement reprise tantôt pour exprimer la colère, tantôt pour exprimer la passion amoureuse.

Dans *Cornélie*, l'héroïne éponyme reprend la métaphore du feu, cette fois pour exprimer la douleur. Ainsi, la souffrance à son paroxysme ne peut plus être singulière mais elle est décrite comme

³²⁷ Robert Garnier, *Porcie*, op. cit., v. 1604.

³²⁸ *Ibid.*, v. 1646.

³²⁹ *Ibid.*, v. 1647.

³³⁰ *Ibid.*, v. 1659.

³³¹ Robert Garnier, *Hippolyte*, op. Cit., v. 1664.

³³² *Ibid.*, v. 1936.

³³³ *Ibid.*, v. 1942.

³³⁴ *Ibid.*, v. 1950.

³³⁵ Robert Garnier, *Marc Antoine*, op. cit., v. 707.

³³⁶ *Ibid.*, v. 1039.

³³⁷ *Ibid.*, v. 1406.

³³⁸ *Ibid.*, v. 1857.

³³⁹ Robert Garnier, *Marc Antoine*, op. cit., v. 1979.

³⁴⁰ *Ibid.*, v. 1980.

³⁴¹ *Ibid.*, v. 1981.

³⁴² *Ibid.*, v. 1984 et 1985.

multiple pour donner l'idée de son intensité, la comparaison frisant l'hyperbole :

je souffre plus
Qu'ils ne font tous ensemble aux infernaux palus.³⁴³

La comparaison de la souffrance de Cornélie à tous les suppliciés de l'enfer permet de susciter une image visuelle et auditive de la douleur. C'est ce qui est imité de Sénèque, même si ce dernier est plus concis. La métaphore de l'ensevelissement est présente dans la longue tirade protatique d'Œdipe dans *les Phéniciennes*³⁴⁴ : *Terra corpus, invisum tege ; patrem in sepultum trahere ; condi*³⁴⁵, les invocations aux dieux ou à des entités relèvent d'un procédé hyperbolique par leur abondance, dans *Thyestes*³⁴⁶ où le héros éponyme invoque comme témoin de sa douleur et du crime d'Atrée les mers closes par les sinueux rivages *clausa litoribus vagis (...) maria*³⁴⁷, les dieux, *di*³⁴⁸, les Enfers, *inferi*³⁴⁹, la Nuit lourde et noire de nuées couleur du Tartare, *Noxque Tartarea gravis et atra nube*³⁵⁰. La douleur de Thyeste est telle qu'il la fait fusionner avec celle de ses enfants dont il s'approprie la souffrance. Les désirs de manifestations physiques de douleur sont le reflet des souffrances morales, c'est pour cela que Thyeste s'associe à la douleur de ses enfants tout en se mettant à leur place :

(...)
Si gnatos pater
Humare et igni tradere extremo volo,
*Ego sum cremandus.*³⁵¹

³⁴³ Robert Garnier, *Cornélie*, op. cit., v. 1843 et 1844.

³⁴⁴ Sénèque, *les Phéniciennes* in *Tragédies*, Tome I, Paris, Les Belles Lettres, 1961.

³⁴⁵ Sénèque, *les Phéniciennes*, op. cit., v. 96 : « cache (...) sous la terre ce corps odieux », v. 98 : « traîner (...) ton père sans sépulture », v. 144 : « être enfoui ».

³⁴⁶ Sénèque, *Thyestes*, in *Tragédies*, Tome II, Paris, Les Belles Lettres, 1999.

³⁴⁷ Sénèque, *Thyestes*, op. cit., v. 1068 à 1069 : « mers closes par les sinueux rivages ».

³⁴⁸ *Ibid.*, v. 1069.

³⁴⁹ Sénèque, *Thyestes*, op. cit., v. 1070.

³⁵⁰ *Ibid.*, v. 1071 et 1072.

³⁵¹ *Ibid.*, v. 1090 à 1092 : « Si moi, leur père, je veux donner des funérailles à mes enfants et les livrer au feu suprême, il faut me brûler moi-même. »

Dans sa souffrance, Thyeste se sent coupable et ses remords le poussent à invoquer Jupiter pour qu'il le punisse : (...) *me pete, trisulco flammeam telo facem per pectus hoc trans mitte* (...) ³⁵². La métaphore du feu vengeur et purificateur dans la douleur est le moyen de tisser entre les réseaux métaphoriques concernant chaque passion, la colère, la douleur, l'amour, des liens irréfutables :

*Vindica amissum diem,
Jaculere flamas, lumen ereplum polo
Fulminibus exple.* ³⁵³

Dans *Phèdre*, les répliques finales de Thésée apprenant l'innocence d'Hippolyte, se caractérisent également par une hyperbole syntaxique eu égard à l'abondance du vocabulaire de la douleur et du remords qui se déploie sur presque chaque vers : *dolore percitam* au vers 1156, *vociferatio* au vers 1157, *miseris* au vers 1202, (...) *impium rapite atque mersum premitte perpetuis malis* au vers 1203, *morte* au vers 1208, (...) *dum falsum nefas exsequor uindex severus, incidi inverum scelus* au vers 1210, *scelere meo* au vers 1211, *bina* (...) *funera et geminam necem* au vers 1214, *caelebs et orbis* au vers 1215, *mortem relictam* au vers 1220, *crudus et liti artifex* au vers 1220, *exitia* (...) *insolita effera* au vers 1221, *justa supplicia* au vers 1222, *findat* au vers 1224, *mitar* au vers 1225, *graviora* au vers 1226, *igneo* (...) *vado* au vers 1227, *meum[que] poenae* au vers 1234 ³⁵⁴, sont les termes qui peuvent notamment traduire le désir d'être châtié, désir qui naît sous l'emprise de la douleur, dont l'élan entraîne dans le discours un phénomène

³⁵² *Ibid.*, v. 1089 à 1090 : « (...) attaque-moi, transperce ma poitrine d'une torche enflammée avec ton trait à la triple pointe. »

³⁵³ *Ibid.*, v. 1085 à 1087 : « Venge le jour perdu, lance tes flammes, remplace avec tes éclairs la lumière arrachée au firmament. »

³⁵⁴ Sénèque, *Phèdre*, *op. cit.*, v. 1156 : « douloureux transport », v. 1157 : « hurlements », v. 1220. 1202 : « malheureux », v. 1203 : « (...) saisissez-vous de cet impie, engloutissez-le de maux éternels. », v. 1208 : « mort », v. 1210 : « (...) en poursuivant en vengeur sévère le châtement d'un forfait imaginaire, [je] suis tombé dans un crime réel », v. 1211 : « mes sinistres exploits », v. 1214 : « deux morts et toutes deux violentes », v. 1215 : « veuf et privé d'enfants », v. : « cette mort qu'il a quittée », v. 1220 : « cruel inventeur de trépas », v. 1221 : « des fins inouïes, effrénées », v. 1222 : « un supplice juste », v. 1224 : « en m'écartelant », v. 1225 : « me précipiter », v. 1226, « des châtements plus terribles », v. 1227 : « vagues de feu », v. 1234 : « [et que, pour] mon châtement ».

hyperbolique qui dynamise la métaphore filée du châtiment, de l'autopunition sous toutes ses formes. Sénèque fournit à Garnier un répertoire de représentations des passions, que le dramaturge humaniste reprend en le diversifiant.

Chez Montchrestien, la violence rhétorique est différente que chez Garnier, mais la construction rhétorique est tout aussi rigoureuse. Les thèmes utilisés pour exprimer les passions dominantes font appel aux champs lexicaux du noir et du blanc qui relèvent plutôt du sens visuel, ou alors à ceux du feu et des enfers qui font appel à des sensations tactiles. Ce sont les mêmes procédés lexicaux que chez Garnier et La Taille, mais avec davantage d'ampleur dans le sens où les tirades sont souvent plus longues, en particulier celles qui mettent en scène des passions de manière directe.

Certaines tirades sont également disposées en écho, comme dans *La Reine d'Escosse*, où la tirade du début de l'acte III trouve son contrepied avec celle de la fin de l'acte. Au début de l'acte III, la Reine est encore révoltée contre ce que le sort lui réserve, elle interpelle l'instance divine, d'abord par une métonymie, « Ciel », puis elle interpelle « Dieu » directement vers la fin de la tirade, dont les mouvements sont progressivement agressifs. Elle est ponctuée par deux appels à témoins de défunts, la mère de la Reine et son époux, dans son désespoir, seul les morts semblent pouvoir la reconforter :

De qui me dois-je plaindre ! ô ciel, ô mer, ô terre !
Qui de vous trois me livre une plus aspre guerre ?
Depuis que le Soleil alluma son flambeau
Pour orner de clarté le monde encor nouveau
Le sort en son courroux n'a versé tant de peine
Sur aucun des mortels non que sur une Reine
Comme sur moy chetive et pleine de douleurs ;
Seule je suis en bute aux traits de tous malheurs
Dés le moment fatal de ceste heure premiere
Qui me vit en pleurant saluer la lumière,
Jusques au jour present, triste et déploré,
Sans trespas, sans secours j'ay tousjours enduré ;
Et si j'ay quelques fois senti l'ombre d'une aise
C'estoit pour rendre encor ma douleur plus mauvaise.

(...)

Du fil qui la commence est toujours poursuivie,
Le Ciel pour demontrer combien peut son malheur,
T'as fait naistre ici bas pour vivre en douleur.
Mais, di Ciel inhumain, quel mal ou quelle injure

T'as peu faire au berceau ma pauvre geniture,
 Qui semble tous les jours à force de pleurer
 Ta grace pitoyable à nos maux implorer ?
 Si c'est pour les pechez de la mere dolente,
 Que tu punis le fille, elle en est innocente :
 Espargne-la, cruel, et plustost dessus moy,
 Dessus moy miserable espands tout cet esmoy.
 En ces termes ma mere au Ciel fist sa demande ;
 Mais il s'en alluma d'une fureur plus grande,
 Elle n'estoit encor au milieu de son cours
 Q'une nuit eternelle obscurcit ses beaux jours,
 Et redoubla sur moy qui restoit orpheline
 Les coups de sa colere indontable et maline ;
 A peine avois-je encor' veu neger sept Hivers
 Et sept fois le Printemps prendre ses habits vers,
 Que j'abandonnay là ma terre naturelle,
 Qui ne m'estoit plus mere, ains marastre infidelle,
 Et traversant la mer jusques en France vins
 Dessous un autre Ciel, chercher d'autres destins.
 Là le Roy m'espousa, mais ce haut Mariage
 Fut suivi de bien pres d'un funebre veufvage ;
 Il mourut ce bon Prince, et le sort rigoureux
 Ne fist que le montrer aux Gaulois malheureux.
 Des Reines et des Rois inconstamment se joué !
 Reconnoissant depuis qu'en cette belle Cour
 Pavoy tousjours Eclipse au plus clair de mon jour,
 France, la belle France, à tout autre agreable
 Ne fut plus à mes yeux qu'un desert effroyable.
 Je revins voir ma terre où je pensois sans fin
 Lamentier tristement mon malheureux destin ;
 Mais je n'y suis longtemps, qu'au milieu de mes plaintes,
 Je ressens de plus beau ses fatales attaintes,
 Et ne voy pas si tost l'un de mes maux faillir,
 Qu'un autre plus cruel retourne m'assaillir :
 Sur le triste moment qu'au monde je fus née.
 Le Ciel à souffrir tout m'avoit bien condamnée !
 Ne s'est montré plus doux mon païs malheureux ;
 Ayant laisser glisser dedans la fantasie
 La folle opinion d'une rance heresie ;
 Ayant pour un erreur fardé de nouveauté,
 Abreuvé son esprit de la desloyauté ;
 Il esmeut furieux des querelles civiles,
 Il revolte les champs, il mutine les villes,
 Il conjure ma honte et me recherche à tort,
 Croyant qu'à mon espoux j'eusse brassé la mort.
 Peux-tu bien, cher mary, qui maintenant reposes
 Au sejour bien-heureux entendre telles choses ?
 Peux-tu voir diffamer ta plus chere moitié
 Qui mesme apres ta mort vit en ton amitié ?
 Reloge dans ton corps ceste ame genereuse,
 Et par avance sors de la tombe poudreuse,
 Pour prendre ma deffence en l'accusation
 Qu'intente contre moy ma propre Nation.
 Cependant je m'enfuy sçachant que l'innocence
 A l'endroit des messchans n'est pas seure deffence,
 Et m'embarquant sur mer je maudis mille fois
 Les destins ennemis, mon Royaume et ses loix.
 Mais comme si la mer eust quelque intelligence
 Avec la terre ingrate où j'ay reçu naissance,

A peine fus-je entrée en son calme giron
 Esmeu dessous ma Nef des seuls coups d'aviron,
 Que je vis quissi tost les plaines escumeuses
 Faire blanchir l'azur des vagues orgeuilleuses,
 Qui menaçoient aux bords par leur mugissement
 Le naufrage à ma Nef gemissante asprement.

(...)

O chere liberté, mais en vain désirée !
 Tu t'es donques de moy pour toujours retirée.
 Encor un jour en fin j'esperoy te revoir ;
 Cela n'a rien servi fors à me decevoir ;
 Je ne dois plus sortir d'une prison si forte,
 Ou si j'en doy sortir la mort en est la porte.
 On veut frapper le coup que je ne puis parer ;
 Le mal impatient s'irrite davantage ;
 Nous n'avons rien d'humain plus grand que le courage.³⁵⁵

La tirade se divise en trois mouvements selon une narration proleptique qui va du plus ancien au plus récent épisode de la vie de la Reine d'Escosse : jusqu'au vers 750 la vengeance divine et ses conséquences sur la Reine et sa famille sont mises en scène, puis jusqu'au vers 787 ce sont les passions humaines qui dominent, la vengeance, la colère et la crainte sont mises en scène, et enfin, jusqu'à la fin de la tirade la Reine exprime de la colère et de la pitié dans la déploration de son propre sort, qui a pour conséquence la souffrance qu'elle endure. Cette tirade met en scène la colère et la pitié que ressent l'héroïne éponyme ; elle constitue un élément protatique important de l'acte III mais elle n'est pas autonome dans la mesure où lui est complémentaire la tirade qui clôture ce même acte et qui représente l'apodose de cette mise en scène. La seconde tirade prend le contrepied de la première, car même si elles utilisent les mêmes procédés rhétoriques, elles expriment des passions tout à fait contraires : dans la seconde tirade l'on assiste à une mise en scène de la pitié selon un mode différent de la première, car au lieu d'engendrer la douleur, elle promet l'espoir et la joie d'un futur réconfortant. Les deux tirades fonctionnent comme si elles ne formaient qu'un long ensemble, l'une étant la protase et l'autre l'apodose, les scènes intermédiaires les séparant l'une de l'autre. Ce qui exprime la continuité thématique et stylistique entre les deux

³⁵⁵ Antoine de Montchrestien, *La Reine d'Escosse*, op. cit., v. 691-704 ; 727-790 ; 830-848.

tirades : l'interpellation à la divinité, les figures de répétition, les métaphores filées se recourent sur les deux discours pour n'en faire qu'un. Si la narration du voyage en mer et du naufrage est véritable dans la première tirade, elle devient métaphorique dans la seconde qui se veut davantage métaphysique et théologique que la première, rattachée aux contingences de l'existence humaine. La seconde tirade est plus lumineuse puisque à l'arrivée la Reine accède dans une projection du futur au Paradis. À l'inverse, dans la première tirade, la Reine semble persécutée par la vengeance humaine mais aussi la colère divine puisque Dieu reste sourd à son désespoir mis en scène par l'usage d'une sorte de métonymie abstraite puisque c'est ce qu'exprime les organes et non ces derniers qui sont mentionnés : « l'horreur, le bruit, l'effroy, les sanglots et les cris » pourtant Dieu ne répond pas, « son oreille est sourde aux vœux de leur requête ». Son arrivée coïncide avec le début d'un ultime périple, son emprisonnement et l'annonce de son exécution. Le céleste succède ainsi au terrestre, et le discours permet de montrer l'évolution remarquable des passions d'un même personnage : ce sont les mêmes passions qui se transforment, la colère, la crainte et la pitié laissent la place à une pitié qui ne provoque pas de douleur car elle est acceptée et envisagée d'un point de vue chrétien comme le moyen de s'élever :

Vous me quittez plustost, ce n'est moy qui vous laissez ;
 J'abandonne la terre et au Ciel je m'adresse.
 C'est une loy certaine à qui vient ici bas,
 Que toujours la naissance apport le trespas.
 Que chaque jour, chaque heure et moment qui se passe
 De la mortelle vie accourcisse l'espace.
 Mais combien que la mort soit un mal aux meschans,
 Si est-ce un bien aux bons, qui par le cours des ans
 Sont conduits à ce port dont l'entrée moleste
 Introduit les esleus en la cité celeste,
 Plustost vivans que morts, plustost jeunes que vieux,
 De pelerins errans faits combourgeois des Cieux.
 Alors que le Coureur a quitté la barriere,
 Il aspire à gagner le bout de la carriere ;
 Le Nocher ennuyé de voguer dessus l'eau
 Desire sur la rade amarrer son vaisseau ;
 Le voyageur lassé sent rire son courage
 Quand il voit le clocher de son propre village :
 Moy donc ayant fourni la course de mes ans,

Supporté constamment les orages nuisans,
 Tandis que je flottois és tempestes du monde,
 Je veux anchrer au port où tout repos abonde.
 Je finis mon voyage en bien rude saison,
 Mais tant plus agreable auray-je la maison,
 Où mesme je dois voir ce pere pitoyable,
 Qui tire du discord la concorde amiable,
 Qui regit constamment les mouvements des Cieux,
 Qui fait danser en rond les Astres radieux,
 Et tient ce large monde enclos dans sa main forte ;
 Par qui tout est en tous d'une diverse sorte,
 Par qui nous avons l'estre, en qui seul nous vivon,
 En qui seul nous senton, respiron et mouvon.
 Le feu prompt et leger prend au Ciel sa volée ;
 L'eau par son propre poids est en bas devalée,
 D'autant que chasque chose aspire au mesme lieu
 Qui luy fut comme un centre assigné de par Dieu :
 Mon esprit né du Ciel au Ciel sans cesse tire,
 Et d'ardeur alterée incessamment soupire
 Apres le tout-puissant, le bon, le saint, le fort,
 Que voir est une vie et non voir une mort.
 Jaçoit que la tempeste amassant mainte nuë
 Vueille du Paradis m'empescher l'advenuë,
 Et que par le chemin mille difficultez
 Viennent dessous mes pas s'offrir de tous cotez ;
 Que le chaud et le froid, que le vent et l'orage
 Taschent me destourber en cet heureux voyage,
 Si ne le peuvent-ils : là je dois arriver :
 Je vois pour m'honorer les Vierges se lever ;
 Les Princes et les Roys joyeux de ma venuë,
 M'assigner en leur rang la place retenuë ;
 Et Dieu mesme au milieu des Anges glorieux,
 Me faire mille traits d'honneur et de caresse,
 Et me vestir au dos la robe de liesse
 Teinte au sang precieux de l'innocent agneau,
 Qui voulut s'immoler pour sauver son troupeau ;
 Qui de libre fait serf, et qui de Dieu fait homme,
 Porta dessus la croix de nos peschez la somme.
 Ciel, unique confort de nos aspres travaux,
 Port de nostre tourmente, et repos de nos maux,
 Reçoy donc mon esprit qui sauvé du naufrage
 De l'éternelle mort descend à ton rivage.³⁵⁶

Si le naufrage physique se termine dans un lieu dysphorique,
 mais le naufrage spirituel s'achève dans un lieu euphorique, où ceux
 qui l'accueillent, « les Vierges », « les Princes et les Roys joyeux »,
 « Dieu mesme », et les « Anges glorieux », s'opposent aux « barbares
 Anglois », « peuple double et cruel » qui sont ses hôtes au terme de
 son naufrage sur les côtes anglaises. Parallèlement, le « Dieu
 inhumain », caractérisé par sa « fureur » et sa « colere indontable et

³⁵⁶ Antoine de Montchrestien, *La Reine d'Escosse*, op. cit., v. 957 à 1018.

maline », s'est transformé en « pere pitoyable », « qui tire du discord la concorde amiable », et le Ciel qui semblait à l'origine de tous les maux, devient le « port de nostre tourmente, et repos de nos maux ».

Les réseaux lexicaux utilisés restent presque similaires, sauf à la fin de la seconde tirade où le vocabulaire biblique de l'accession au Paradis diffère réellement des réseaux utilisés dans la première tirade. Les interpellations à Dieu, la narration du voyage réel et métaphorique, la colère et la pitié mises en scène à travers la douleur puis l'espoir, la séparation des éléments naturels, c'est-à-dire la terre, le feu, l'air et l'eau, sont autant de points communs existants et permettant de représenter les passions de l'héroïne.

Enfin, chez La Taille et Montchrestien, le mode de représentation de la douleur résultant de la pitié semble assez identique dans la mesure où il ne s'agit pas comme chez Garnier ou Sénèque d'une volonté du personnage de recevoir les pires châtiments comme être réduit en cendre ou englouti par les Enfers. Le personnage déplore son malheur, mais après la douleur survient l'acceptation, quelquefois précédée d'une compréhension de ce malheur. Ainsi, contrairement à Porcie, Cornélie et même Hécube chez Garnier, Andromaque, Cratesiclea chez Montchrestien, puis Rezefe chez La Taille, déplorent le malheur, se révoltent accusant même les dieux, mais dans la progression passionnelle, elles finissent par réclamer justice en acceptant la situation. Le pire qu'elles puissent souhaiter est leur propre mort, afin de rejoindre ceux qu'elles ont perdus ; chez Montchrestien, même David qui reconnaît ses fautes, se repent et demande à Dieu de le purifier.

La réécriture passe par le souci d'utiliser les réseaux sémantiques principaux en réemployant les mêmes figures d'insistance ou tropiques, tout en les diversifiant par une multiplication des champs référentiels dérivés qui contribue à l'amplification rhétorique.

3 Les récits pathétiques en fin de tragédie et l'enargeia pathétique

Le phénomène d'*enargeia* est rendu par les récits pathétiques qui, à la fin de la tragédie, permettent une amplification des passions douloureuses autant chez les personnages qui écoutent que chez le spectateur.

Selon Quintilien, l'appel aux sentiments passe par certaines formes de la parole qui permettent la représentation la plus efficace possible :

*Quas φαντασίας Graeci vocant (nos sane visiones appellemus), per quas imagines rerum absentium ita repraesentantur animo ut eas cernere oculi sac praesentes habere videamur, has quisquis bene ceperit is erit in adfectibus potentissimus.*³⁵⁷

Pour représenter des scènes imaginées, il est nécessaire d'exploiter les ressources du langage en ayant recours à des images afin de figurer les choses de telle sorte qu'on a l'impression d'y assister :

*Insequentur évάργεια, quae a Cicerone inlustratio et evidentia nominatur, quae non tam dicere videtur quam ostendere, et adfectus non aliter quam si rebus ipsis intersimus sequentur.*³⁵⁸

Les récits de combats ou de morts relèvent du pathétique, car ils fonctionnent sur l'amplification et le spectaculaire, les dramaturges « amplifient et déforment les passages originels en voulant donner le plus de matérialité et de concret aux scènes décrites³⁵⁹. » Le récit final en particulier adopte ce mode d'écriture, afin de permettre aux passions de culminer ; l'abondance de détails, les adjectifs qui renvoient à la couleur, à la lumière, aux odeurs, aux bruits contribuent à la création du décor. Par exemple, chez Montchrestien, dans *La*

³⁵⁷ Quintilien, *Institution oratoire*, op. cit., VI, II, 29-31 : « Ce que les Grecs appellent φαντασία (nous pourrions bien l'appeler *uisio*), la faculté de nous représenter les images des choses absentes au point que nous ayons l'impression de les voir de nos propres yeux et de les tenir devant nous, quiconque aura pu bien le concevoir sera très efficace pour faire naître les émotions. »

³⁵⁸ *Ibid.*, VI, II, 32 : « De là procédera l' évάργεια (clarté), que Cicéron appelle *inlustratio* (illustration) et *evidentia* (évidence), qui nous semble non pas tant raconter que montrer, et nos sentiments ne suivront pas moins que si nous assistions aux événements eux-mêmes. »

³⁵⁹ Florence de Caigny, *Imitation, traduction et adaptation des tragédies de Sénèque aux XVI^e et XVII^e siècles en France*, op. cit., p. 201.

Reine d'Escosse, lorsque le Messenger fait le récit de la mort de Marie Stuart, la scène finale repose sur le visuel et l'auditif, ainsi que sur l'atmosphère qui règne et qui contribue à une mise en scène de l'abstrait selon Florence de Caigny³⁶⁰ :

Ce dit sur l'eschaffaut ployant les deux genoux,
Se confesse elle mesme, et reffrappe trois coups
Sa poitrine dolente et baigne ses lumières
De pleurs devotieux qui suivent ses prières,
Et tient tous ses esprits dans le Ciel attachez,
Pour avoir le pardon promis à nos pechez
Son Oraison finie elle esclarcit sa face,
Par l'air doux et serain d'une riante grace,
Elle montra ses yeux plus doux qu'auparavant,
Et son front aplanit come l'onde sans vent ;
Puis encor derechef forma cette parole :
Je meurs pour toy, Seigneur, c'est ce qui me console.
A ta sainte faveur, mon Sauveur et mon Dieu,
Je recommande l'ame au partir de ce lieu.
Puis tournant au Bourreau sa face glorieuse :
Arme quand tu voudras ta main injurieuse,
Frappe le coup mortel, et d'un bras furieux
Fay tomber le chef bas et voler l'ame aux cieux.
Il court oyant ces mots se saisir de sa hache ;
Un, deux, trois, quatre coups sur son col il delasche ;
Car le fer acere moins cruel que son bras
Vouloit d'un si beau corps differer le trespas.
Le tronc tombe a la fin, et sa mouvante face
Par trois ou quatre fois bondit dessus la place.³⁶¹

Le récit représente un moment sacré, la prière et les sons qui y correspondent : « se confesse elle mesme », « reffrappe trois coups sa poitrine dolente », « pleurs devotieux » traduisent une atmosphère religieuse qui s'oppose au moment brutal de l'exécution dont les sons s'opposent à ceux de la prière : « un, deux, trois, quatre coups sur son col » et « par trois ou quatre fois bondit dessus la place ». Les coups portés par le Bourreau et ceux de la tête qui rebondit sont mis en parallèle, les références étant mises en symétrie. Par ailleurs les paroles qu'elle adresse à Dieu et celles adressées au Bourreau se font face, la symétrie est présente encore une fois pour mieux marquer l'opposition des univers, serein d'un côté, violent de l'autre. Pourtant

³⁶⁰ Voir Florence de Caigny, *Imitation, traduction et adaptation des tragédies de Sénèque aux XVI^e et XVII^e siècles en France*, op. cit., p. 202.

³⁶¹ Antoine de Montchrestien, *La Reine d'Escosse*, op. cit., v. 1489-1512.

l'atmosphère générale qui caractérise la scène n'est pas pesante, elle est définie par certains adjectifs relevant du champ lexical de la quiétude : « devotieux », « doux », « serain », « riante ». A l'opposé, le Bourreau qui est un personnage du hors-scène est représenté de telle sorte que l'on a l'impression de le voir sur la scène, grâce aux trois verbes d'action employés de façon successive : « il court », « se saisir » et « il delasche » ; ainsi l'on retrouve un « souci de vitalité donnée à des êtres qui ne sont pas physiquement sur scène³⁶². » Cette vitalité dans les mouvements des personnages est mise en scène grâce aux nombreux verbes d'action ; dans *Les Juifves*, le récit du Prophète représente les mouvements des enfants et de leur père, la description prend même un caractère épique :

Si tost que Sedecie entrer les aperceut,
Transporté de fureur, se contenir ne sceut :
Il s'eslança vers eux, hurlant de telle sorte
Qu'une Tygre, qui voit ses petits qu'on emporte.
Les pauvres Enfantets avec leurs dois menus
Se pendent à son col et à ses bras charnus,
Criant et lamentant d'une façon si tendre,
Qu'ils eussent de pitié fait une roche fendre.
Ils luy levoyent les fers, et d'efforcemens vains,
Taschoyent de luy saquer les menottes des mains,
Les alloyent mordillant, et ne pouvant rien faire,
Ils prioient les bourreaux de deferrer leur pere.
Luy, ayant le parler arrêté de sanglots,
S'entre-poussant l'un l'autre aussi dru que les flots
D'une mer courroucée, elevoit, pitoyable,
Ses yeux enflez de pleurs vers le ciel implacable,
Le corps roide et transi, comme si le tourment
Eust de son ame osté tout humain sentiment³⁶³

La souffrance des enfants et du père est rendue concrète par les verbes qui caractérisent leurs mouvements : « transporté de fureur », « s'eslança », « hurlant », « se pendent », « criant et lamentant », « levoyent », « taschoyent de luy saquer », « mordillant ». Puis la description progresse différemment : alors qu'elle se focalisait sur les mouvements généraux des enfants et du père, elle s'individualise et se centre sur la douleur du père. La déploration prend un caractère

³⁶² Florence de Caigny, *Imitation, traduction et adaptation des tragédies de Sénèque aux XVI^e et XVII^e siècles en France*, op. cit., p. 205.

³⁶³ Robert Garnier, *Les Juifves*, op. cit., v. 1913-1930.

épique en faisant référence de façon métaphorique au déchaînement des flots, en employant la synecdoque des « yeux » pour désigner l'être tout entier et une formule hyperbolique « comme si le tourment eust de son ame osté tout humain sentiment ». Cette forme d'écriture tend alors à amplifier la description de la passion douloureuse : « l'épique se met au service du pathétique, mais au prix d'un théâtralisation de l'écriture de ces récits³⁶⁴. »

Cependant, si la rhétorique déployée permet de comprendre l'évolution d'un élan passionnel, son échec, parce que réfréné ou interrompu, permet de mettre en évidence une caractéristique de la passion, un aspect destructeur et cloisonnant.

B - LES DISCOURS NON PERSUASIFS MAIS EXPRESSIFS

Certains discours requièrent l'attention d'un allocutaire non par une tentative de persuasion, mais selon un mode supplicatif qui rejoint la déploration. L'argumentation laisse la place à une sorte de discours « déposé » sans véritable construction logique, ce qui importe avant tout est l'expression de la passion du locuteur plutôt que le fait de déclencher les passions de l'allocutaire : le discours devient donc essentiellement expressif.

1 Les apostrophes ou discours « déposés »

La rhétorique persuasive est inopérante dans *les Juifves* et *la Troade*³⁶⁵ qui reprennent les prières, invocations et débats qui n'aboutissent pas dans *les Troyennes* de Sénèque. A l'acte III des *Juifves*, l'échec de la rhétorique argumentative, faisant appel au genre délibératif³⁶⁶ par un discours démonstratif usant de la preuve logique³⁶⁷, souligne le caractère fatal de la passion que rien ne

³⁶⁴ Florence de Caigny, *op. cit.*, p. 207.

³⁶⁵ Voir Florence Dobby-Poirson, *Le pathétique dans l'œuvre de Robert Garnier, op. cit.*, Chapitre 6 : « La diffusion de l'émotion », « Phénomènes d'amplification », p. 535-546.

³⁶⁶ Voir Gilles Declercq, *L'art d'argumenter, op. cit.*, p. 157.

³⁶⁷ Voir Gilles Declercq, *L'art d'argumenter, op. cit.*, p. 46.

détourne ; l'argument pur est exprimé ici sous forme de sentences qui s'adressent à la raison au nom d'un modèle idéal de gouvernement : « Il est assez puny de ses crimes passez » et « Un grand crime demande une clemence grande³⁶⁸ » et enfin « Innocente je suis, portant non punissable³⁶⁹ ». De même, lorsque l'argument s'adresse à l'émotion, qu'il use de la supplication en cherchant à utiliser les émotions de l'interlocuteur, depuis la *captatio* initiale jusque dans l'argumentation, il échoue tout autant. Toutes les tirades d'Amital usent du genre judiciaire pour agir sur les affects de Nabuchodonosor, l'orgueil et la gloire démesurée, usant de la preuve pathétique qui recherche « une mobilisation des passions de l'auditoire³⁷⁰ » :

Vous avez subjugué maintes belles provinces,
 Vous avez combattu les plus belliqueux Princes,
 Et les plus redoutez mais vous l'estiez plus qu'eux,
 Tous ensembles n'estoyent tant que vous belliqueux,
 Mais en vous surmontant, qui estes indomptable,
 Vous acquerrez là terre à jamais memorable.³⁷¹

Amital tente de susciter la pitié :

Estes-vous un Tyran, un Prince inexorable ?
 Un homme sans pitié (...),³⁷²

mais lui donne aussi la nourriture nécessaire à son sadisme :

Faites moy demembrer faites moy torturer,
 Faites à ce vieil corps tout supplice endurer.³⁷³

Elle va également exciter sa honte et sa culpabilité par le souvenir de ceux à qui il est redevable :

Helas ! Aimez-le encore après la sepulture,
 Conservez cet amour en sa progéniture (...)³⁷⁴

³⁶⁸ Robert Garnier, *les Juifves*, *op. cit.*, v. 1005 et 1007.

³⁶⁹ *Ibid.*, v. 1092.

³⁷⁰ Gilles Declercq, *L'art d'argumenter*, *op. cit.*, p. 54.

³⁷¹ Robert Garnier, *les Juifves*, *op. cit.*, v. 1019 à 1023.

³⁷² *Ibid.*, v. 1068 et 1069.

³⁷³ *Ibid.*, v. 1081 et 1082.

³⁷⁴ *Ibid.*, v. 1111 et 1112.

Mais Amital ira même jusqu'à s'adresser au roi mort, à son époux Josie, fidèle vassal de Nabuchodonosor, à le faire spectateur et donc juge de la scène : « Mon espoux, mon seigneur, aide-nous à cette heure³⁷⁵ ». Un témoin hors-scène est donc invoqué pour tenter de maîtriser la passion furieuse du tyran. C'est pourquoi le chant du chœur, lorsqu'il commence, met en évidence la nécessité des pleurs face à la vanité du discours argumentatif et atteste son inefficacité. Les pleurs et l'éloquence lyrique prennent le relais avec une composition oratoire précise, la disposition de ces arguments, ses répétitions, ses lexiques dominants, ses rythmes et ses effets sonores.

Dans *la Troade*, même si les propos de Pyrrhe à l'acte III sont moins violents que ceux de Nabuchodonosor, l'effet d'échec discursif est semblable, puisque Hécube ne pourra rien contre une fureur contagieuse, partagée entre les vainqueurs enivrés de gloire. La folie furieuse de Pyrrhe exalté se manifeste par un discours répétitif avec l'épizeux de « Allez³⁷⁶ », l'anaphore de « ja » suivi d'une préposition³⁷⁷ pour marquer une sorte de frénésie du sacrifice, et la conglobation : « Attaquez, arrachez !³⁷⁸ ». Cette tirade introductive aux affrontements avec Hécube est suivie de supplications de cette dernière dont les arguments sont inefficaces. Comme Amital, Hécube use de tous les moyens pour convaincre Pyrrhe de ne pas sacrifier Polyxène, afin que l'ennemi puisse quitter la baie. Les plaintes d'Hécube ressemblent à celle d'Amital, caractérisées par des apostrophes : d'abord Hécube invoque la divinité sous la forme de Jupiter afin que chez Pyrrhe soit suscitée la crainte de la colère divine qui transpose celle douloureuse d'Hécube, l'attribut divin « foudre » matérialisant la colère d'Hécube qui châtierait par l'intermédiaire d'un Dieu : « O Jupiter ! Vois-tu sans courroux cet outrage ? / Où est ton foudre craint ?³⁷⁹ » A défaut de ne pouvoir être craint par Pyrrhe,

³⁷⁵ *Ibid.*, v. 1139.

³⁷⁶ Robert Garnier, *la Troade*, op. cit., v. 1529.

³⁷⁷ *Ibid.*, v. 1531 et 1532.

³⁷⁸ *Ibid.*, v. 1535.

³⁷⁹ *Ibid.*, v. 1541 et 1542.

Hécube se place derrière une divinité crainte, et honorée, qui lui sert de moyen vengeur. Elle tente ensuite d'attendrir Pyrrhe en lui demandant de lui laisser le seul recours de son grand âge, et en ce malheur : « C'est mon seul reconfort en ce lugubre esmoy³⁸⁰ », puis elle a recours à la gloire et la renommée de l'ennemi :

Quand en obscurcissant le clair de vos louanges,
On ira raconter aux nations estranges
Qu'après vostre victoire aurez de sang rassis
Les vierges, les enfants sur vos tombeaux occis ?³⁸¹

Puis, elle a recours à l'émotion, en implorant la pitié : « Prenez pitié de moy, de moy prenez pitié³⁸² », mais Pyrrhe est imperturbable. L'on a tendance à pouvoir observer un fonctionnement binaire des passions, la douleur et la colère étant très souvent complémentaires dans la mesure où l'une, la douleur, est la conséquence de l'autre, la colère. Deux passions contraires sont personnifiées et représentées par deux personnages qui s'affrontent, afin de mieux contribuer au pathétique, à la montée de l'émotion. La dualité implique soit une sympathie, soit une antipathie, et dans la mesure où ici les passions s'opposent l'une dominant l'autre, il est évident qu'ici l'on sera en présence d'une situation conflictuelle, propice à la progression de la crainte et de la pitié.

Chez Sénèque, cette rhétorique persuasive est tout autant inopérante et a servi de modèle à Garnier qui l'a en revanche davantage déployée et élargie le champ de techniques relatifs à l'échec discursif. L'affrontement entre Hécube et Pyrrhus est bref, Hécube seule parle mais aucun de ses arguments ne convaincra Pyrrhus : une mise en accusation, *mactator senum*³⁸³, le risque de provoquer la colère divine, *Maculate superos caede funesta deos*³⁸⁴,

³⁸⁰ Robert Garnier, *la Troade*, op. cit., v. 1576.

³⁸¹ *Ibid.*, v. 1593 à 1596.

³⁸² *Ibid.*, v. 1599.

³⁸³ Sénèque, *les Troyennes*, op. cit., v. 1002 : « assassin de vieillard ».

³⁸⁴ *Ibid.*, v. 1004 : « Souillez par ce funeste meurtre les Dieux du ciel ».

une malédiction, *hoc classi accidat toti pelasga, ratibus hoc mille accidat meae precabor cum uehar, quidquid rati*³⁸⁵ (...).

De même les supplications d'Andromaque à Ulysse restent inefficaces, qu'elles fassent implicitement allusion au risque de profanation extrême et à une offense aux dieux qui implicitement entraînerait leur colère :

*Templa violastis, deos
Etiam faventes : busta transierat furor,*³⁸⁶

La gradation monte en degré d'importance, car là il s'agit des mânes qui subissent la fureur humaine. La menace d'Andromaque de se mettre en colère n'est pas davantage opérante :

*Resistam, inermis offeram armatis manus,
Dabit ira vires.*³⁸⁷

Enfin, le recours ultime à la pitié laisse entrevoir une quelconque compréhension d'Ulysse mais dont on sait qu'il n'en sera rien, même si Andromaque use de la répétition lancinante destinée à ébranler Ulysse :

*Ad genua accido
Supplex, Ulixé (...)*³⁸⁸

puis : *Miserere matris*³⁸⁹ (...) et enfin *Miserere matris*³⁹⁰ (...). La force en marche de la tyrannie est incontrôlable et cette dernière s'opposant aux malheureux participe de l'intensité pathétique. Par ailleurs, la rhétorique exploite inévitablement les réseaux hyperbolique et métaphorique notamment dans les répliques de douleur des personnages indiquant ainsi de manière plus appuyée le déploiement

³⁸⁵ Sénèque, *les Troyennes*, op. cit., v 1006 à 1008 : « (...) puissent arriver à toute la flotte des Pélasges, puissent arriver à leurs mille vaisseaux tous les malheurs qui accableront, grâce à mes souhaits, le navire qui me portera ! ».

³⁸⁶ *Ibid.*, v. 669 à 670 : « Vous avez profané des temples, des Dieux même propices, mais votre fureur avait respecté les tombeaux. »

³⁸⁷ *Ibid.*, v. 671 à 672 : « Je résisterai, je porterai mes mains nues au-devant de vos armes ; la colère me donnera des forces. »

³⁸⁸ Sénèque, *les Troyennes*, op. cit., v. 691 à 692 : « A tes genoux je tombe en suppliante, Ulysse, (...) ».

³⁸⁹ *Ibid.*, v. 694 : « Pitié pour une mère (...) ».

³⁹⁰ *Ibid.*, v. 703 : « Pitié pour une mère (...) ».

des passions dans le langage théâtral. Ainsi, la meilleure manière de représenter les passions au théâtre est de doubler le spectacle théâtral d'un spectacle verbal qui sollicite l'imagination, il s'agit d'une mise en abyme, un théâtre imaginaire dans un théâtre « concret ».

2 Les tirades déploratives

Certaines tirades se caractérisent souvent par un genre délibératif majeur, ponctuées d'apostrophes rhétoriques destinées à persuader une puissance supérieure, souvent divine, de leur donner la mort, après la perte d'un être cher ou de les venger.

Dans *Porcie*, la tirade de l'héroïne éponyme, à l'acte III, des vers 1603 à 1665, prend la forme d'un discours passionnel caractérisé par la douleur selon les modalités syntaxiques et les figures de construction de la déploration, c'est-à-dire l'apostrophe et les figures de répétition notamment.

Les invocations sont nombreuses dans la tirade et renvoient à des allocutaires de nature différentes : tantôt il s'agit des Dieux, tantôt des éléments naturels ou des créatures infernales, et enfin l'héroïne s'interpelle elle-même :

	APOSTROPHES
Dieux	« O Célestes cruels », « ô Dieux inéquitables », vers 1609 ; « O Célestes cruels », vers 1613 ; « O cruels ! ô cruels ! » vers 1617 ; « O Soleil éternel » vers 1654 ; « O Royne de la nuit, Hécate aux noirs chevaux ! » vers 1655
Créatures et éléments infernaux	« Vous antres caverneux » vers 1639 ; « Vous filles de la nuit, Tisiphone, Alecton » vers 1640 ; « Vous Rages (...), Vous Cerbere à trois testes » vers 1641 ; « Vous fleuves » vers 1642
Éléments naturels	« ô terre malheureuse » vers 1621 ; « Vous desloyale mer » vers 1627 ; « O terre ! ô Ciel ! ô mer ô planettes luisantes ! » vers 1653 ; « O de l'air embruny les lumineux flambeaux ! » vers 1656
Porcie	« O folle (...) ! ô folle (...) ! » vers 1635 ; « O folle » vers 1637

Les substantifs sont employés avec des périphrases ou avec des adjectifs : la nomination est remplacée par une désignation développée négative qui insiste sur le désespoir du personnage. Notons également que les pronoms personnels prolifèrent, Porcie dans sa douleur accuse aussi tous ceux qu'elle soupçonne de se dresser contre elle : le délibératif est nuancé par des interférences de discours judiciaire.

La fureur désespérée mise en évidence par une analyse de l'*elocutio* du passage peut se rapprocher de la colère avec des invocations aux dieux et le recours à leur attribut divin pour une autodestruction souhaitée dans un total désespoir : « Tonnez, Cieux, foudroyez, éclairez, abyme³⁹¹ » et « mes os consommez³⁹² ». Cette construction fait appel à une accumulation des formes verbales dans un même objectif sémantique de redondance afin d'amplifier, de rendre hyperbolique, l'envie d'anéantissement. Plus loin, ce désir d'ensevelissement est traité également de manière hyperbolique au niveau syntaxique par la sarabande de formes verbales explicitant le même vœu : « m'engouffre³⁹³ », « Enfonce, enfonce » en épizeux³⁹⁴, « englouty³⁹⁵ ». L'association de ces formes verbales à la thématique de l'enfer permet d'instaurer une complémentarité de l'ensevelissement qui, impliquant déjà l'idée d'obscurité, est aussi redondant eu égard à ce même aspect : « Des gouffres plus creux³⁹⁶ », « Enfers ténébreux³⁹⁷ », « nuit espesse³⁹⁸ », l'ensevelissement terrestre transposant l'invasion douloureuse oppressante. L'emploi des adjectifs permet de donner davantage de matérialité aux scènes décrites car ils renvoient « à la couleur, à l'intensité de la lumière, aux odeurs, certains autres plus abstraits viennent souligner la

³⁹¹ Robert Garnier, *Porcie*, op. cit., v. 1603.

³⁹² *Ibid.*, v. 1604.

³⁹³ Robert Garnier, *Porcie*, op. cit., v. 1622.

³⁹⁴ *Ibid.*, v. 1623.

³⁹⁵ *Ibid.*, v. 1625.

³⁹⁶ *Ibid.*, v. 1623.

³⁹⁷ *Ibid.*, v. 1824.

³⁹⁸ *Ibid.*, v. 1625.

pesanteur de l'atmosphère ou l'imminence du danger³⁹⁹. » Ainsi, la scène descriptive se transforme en scène de mouvement, puisqu'elle mime l'action, les supplices que souhaite subir Porcie.

Puis, ce désir d'être ensevelie, isolée, est une manière de dire l'insupportable et de montrer à quel point la douleur à son paroxysme en appelle toujours une autre et que la passion incontrôlable se termine par un anéantissement. Subir la douleur explique la mort, fin de cette douleur, mais aussi une mort douloureuse qui concentrerait tout ce qui se rapporte à la douleur pour en finir. Le châtiment infernal est mis en scène selon un principe de redondance informative à partir du vers 1645 : « mortes entrailles⁴⁰⁰ », « flambantes tenailles, brasiers et rotisse⁴⁰¹ », « Enflambez, decoupez, brisez, faites resoudre⁴⁰² » et « Mon cœur, mes nerf, mes os et mes poumons en poudre⁴⁰³ ». La structure, presque en fin de tirade, possède une fonction synthétique qui rappelle la conglobation ; le mode paraphrastique amplifie le châtiment infernal et permet de concevoir l'intensité de la douleur :

Vos tourments ne scauroyent, m'estant continuels,
Vaincre les cruautez des Célestes cruels.⁴⁰⁴

La douleur que ressent Porcie est donc supérieure à celle que l'on ressent aux Enfers et ceux qui sont mis en cause par une périphrase, « Célestes cruels⁴⁰⁵ », ce sont les Dieux.

Enfin, le réseau hyperbolique et syntaxique est saturé par un emploi abondant de figures répétitives qui insistent sur l'objet de la douleur. Brute, mort, est presque ressuscité par Porcie du vers 1632 au vers 1634, avec l'emploi de deux anadiploses en fin et en début d'hémistiches aux vers 1633 et 1634, puis par une répétition de

³⁹⁹ Florence de Caigny, *op. cit.*, p. 202 et 203.

⁴⁰⁰ Robert Garnier, *Porcie*, *op. cit.*, v. 1646.

⁴⁰¹ *Ibid.*, v. 1647.

⁴⁰² *Ibid.*, v. 1649.

⁴⁰³ *Ibid.*, v. 1680.

⁴⁰⁴ *Ibid.*, v. 1651 et 1652.

⁴⁰⁵ *Ibid.*, v. 1652.

« vivant » en un chiasme où les formes verbales « rendez » et « l'eustes » se font écho mimant l'acte de rendre ce qui a été pris par le langage.

À l'acte V de *Cornélie*, la tirade de l'héroïne éponyme du vers 1825 au vers 1874 est construite sur les mêmes procédés répétitifs qui ont un effet hyperbolique.

Les invocations aux dieux fonctionnent sur une métaphore, précédée de synonymie portant sur des ensembles : « O Dieux cruels ! ô ciel ! ô fieres destinees !⁴⁰⁶ » puis « O soleil lumineux⁴⁰⁷ » enfin :

O flambeaux de la nuit pleins d'infelicitiez !
Hécate triple en noms, et triple en deítez !⁴⁰⁸

Cet appel est suivi de la métaphore de la torture infligée à la victime qui ne supporte plus sa douleur et désire la fuir, paradoxalement en appelant une autre torture, la torture physique plus facile à endurer que la torture morale invisible, incontrôlable. La métaphore de la torture physique qui est aussi une projection en moindre de celle morale est construite sur une accumulation de verbes d'action : « arrachez-moy⁴⁰⁹ », « estouffez-moy⁴¹⁰ », « poussez-moy, tirez-moy⁴¹¹ », « en detresse plongee⁴¹² ». La description de la douleur morale est remplacée par celle de la douleur physique, mais de manière hyperbolique afin de mieux rendre les effets torturants. La multiplication de termes se rapportant à la douleur est construite sur une hyperbole syntaxique : « miserable, dolante, detresse⁴¹³ », sur une construction chiasmique : « Foisonnant en malheurs et de malheurs rongee⁴¹⁴ », et sur une anaphore avec « souffre » au vers 1843 en début de vers et à l'hémistiche. Notons la répétition de « hélas » en

⁴⁰⁶ Robert Garnier, *Porcie*, op. cit., v. 1825.

⁴⁰⁷ *Ibid.*, v. 1826.

⁴⁰⁸ *Ibid.*, v. 1827 et 1828.

⁴⁰⁹ Robert Garnier, *Porcie*, op. cit., v. 1830.

⁴¹⁰ *Ibid.*, v. 1829.

⁴¹¹ *Ibid.*, v. 1831.

⁴¹² *Ibid.*, v. 1833.

⁴¹³ *Ibid.*, v. 1833.

⁴¹⁴ *Ibid.*, v. 1834.

exclamation qui ponctue deux fois l'hémistiche aux vers 1843 et 1851, rendant la déploration plus expressive.

Chez Montchrestien et La Taille, dans la déploration, le personnage ne retourne pas contre lui-même sa propre douleur, il l'extériorise en exprimant les regrets d'une telle fatalité, d'un tel malheur, puis espère que Dieu en tiendra compte dans sa justice. Rezefe dans *La Famine ou les Gabéonites* voyant qu'elle ne peut plus rien pour ses enfants réclame la justice divine :

Mais Dieu je te supply,
Si tu ne m'as du tout mis en oubly,
Et s'il est vray que ton bras punisseur
Des innocents racle le meurtrisseur,
Jette ton œil sus ceste tyrannie,
Et ne la laisse eschapper impunie, (...) ⁴¹⁵

Le personnage accepte la situation et la déplore, contrairement aux personnages de Montchrestien, il n'analyse pas lui-même la situation ; ce rôle est joué par le chœur dont le discours se veut explicatif. Rezefe ne se livre pas à des réflexions sur les causes du malheur et sur les attitudes à adopter comme chez Montchrestien, elle se soumet à ce malheur et se lamente :

O mon support ! ô de vostre parente
Le vain espoir ! ô fils que je lamente !
O seul honneur de vostre maison veuve,
Qui de ses maux fait la dernière preuve !
O fils, pour qui t'ay tant de fois prié,
Mais Dieu ne s'est de mon veu soucié. ⁴¹⁶

Les formes que prend la déploration relèvent de l'exclamation ponctuée de répétitions du « ô » d'invocation à tout ce qu'elle est sur le point de perdre ; le discours progresse par thèmes analogiques, renvoyant à la douloureuse possibilité que Dieu soit resté sourd à toutes les demandes de Rezefe.

Cette mise en scène de la douleur est également utilisée chez Montchrestien qui amplifie cependant le procédé par une réflexion du

⁴¹⁵ Jean de la Taille, *La Famine ou les Gabéonites*, op. cit., v. 975 à 980.

⁴¹⁶ Jean de la Taille, *La Famine ou les Gabéonites*, op. cit., v. 1043 à 1048.

personnage dont le discours se caractérise par des analepses ou des prolepses qui rappellent des faits antérieurs ou qui permettent aux personnages de se projeter dans l'avenir et d'entrevoir la façon dont il subira les conséquences de ses passions.

Les personnages semblent davantage privilégier une déploration qui intègre les louanges à l'être disparu, plutôt qu'une focalisation sur la peine ressentie pour cette disparition, qui elle est davantage mise en scène chez Garnier. Dans *Hector*, Andromaque se lamente sur quelques vers de cette mort tragique, mais le reste de la tirade est consacré à une réflexion sur les vertus du héros :

C'est vous, ce croy-je, ô Cieux, qu'il me faut accuser,
Avec quelle équité pouviez- vous mépriser
Tant de vœux si bruslans, tant de chaudes prières
Dont j'invoquoy sur nous vos faveurs coutumières ?
Non, je n'ignore point qu'Andromache ne vaut,
Que pour la contenter on s'esmeuve là haut :
Mais Hector, cet Hector, que ses qualités rares
Ont si bien fait connoître aux Nations barbares ;
Ceste illustre bonté, ce courage parfait
Devoient vos durs destins ployer à mon souhait.
Inutile vertu, tu n'es rien qu'une Idole,
Qu'un vent d'opinion, et qu'un son de parole !
O mortels ignorans ! esperez désormais
Que les Dieux aux meilleurs ne manqueront jamais,
Après la mort d'Hector, qui brusloit au courage
De l'amour de la gloire : Un homme plain de rage,
Mais bien plutôt un Tigre, à sans aucun effort
Vaincu son vainqueur propre, et le tourmente mort.
Quelle nouvelle horreur ! je frissonne, je tremble,
De l'œil de mon esprit je te voy, ce me semble,
Je te voy, cher espoux, les jambes contre mont,
Et le chef contre bas, saillant de bond en bond,
Selon que les coursiers joints au timon d'Achille,
Font autour de nos murs voler leur course agile.
O deuil désespéré, qui me troubles le sens !
O désespoir dolent auquel je me consens,
Arrivez à tel point qu'en l'effort du martyre
J'espande dans les vents l'esprit que je respire,
Afin qu'avec Hector j'aie accusé là bas
L'insolence Grecque, et ses cruels esbats.⁴¹⁷

La peine d'Andromaque est représentée dans le discours par les anadiploses qui créent une sorte de rythme de reprise insistant, mimant

⁴¹⁷ Antoine de Montchrestien, *Hector*, op. cit., v. 2304 à 2333.

une respiration haletante, notamment avec « Mais Hector, cet Hector, », ou encore « je te voy, ce me semble, » « Je te voy, cher espoux », ou « « les jambes contre mont », « Et le chef contre bas ». Andromaque semble pouvoir imaginer un fait passé, la mort de son époux, puis se projette dans un futur proche, où elle a une image visionnaire de sa mort qui a pour objectif sa réunion avec Hector.

Dans *Les Lacènes*, le même procédé est utilisé dans le désespoir, la mère de Cléomène appelle la mort :

O vous donc qui tordez en vos fatales mains
Le fuseau de la vie accordée aux humains,
Parques, tranchez bien tost la miserable trame
Qui de trop fermes nœuds retient ici mon ame.⁴¹⁸

Puis elle déplore la disparition des valeurs et de la vertu avec la mort de son fils :

Toute Lacedemone est morte par sa mort.
Il ne faut désormais qu'aucun bien elle espere,
Celuy qui luy servoit de seigneur et de pere,
De sujet et de Roy, de Chef et de soldat,
Gist ainsi qu'un beau Lis que la tempeste abat ; (...) ⁴¹⁹

Cette métaphore de Lacédémone humanisée oriente la rhétorique selon un discours construit sur un enchaînement de figures d'analogie, puisque Cléomène est ensuite assimilé à un « seigneur », un « pere », un « sujet », un « Roy », un « Chef », un « soldat », une accumulation de statuts, ressemblant à une conglobation qui insiste sur une sorte de perfection de l'être, cette notion étant confirmée par la métaphore symbolique du lys qui représente la pureté de la noblesse physique et morale.

Les répliques prennent un ton épique, afin de mieux représenter les conséquences des passions sur scène ; la parole permet de lier la scène au hors-scène :

⁴¹⁸ Antoine de Montchrestien, *Les Lacènes*, op. cit., v. 1100 à 1103.

⁴¹⁹ *Ibid.*, v. 1141 à 1145.

Influencés par l'épopée, les auteurs ont insisté sur le réalisme du décor des différents récits et amplifié les éléments des textes originels. Ces transformations témoignent de leur goût plus ou moins prononcé pour le spectaculaire. Mais leur précision, si elle est empreinte parfois de préciosité dans l'expression – (...) – , ne sombre jamais dans un pur jeu verbal, à l'instar des premiers dramaturges dont l'objectif premier restait le maniement de la langue française. Rien de tel ici : leur goût du concret sert la théâtralité du texte.⁴²⁰

Garnier et Montchrestien, plus que La Taille, usent des discours passionnels afin de rendre l'action même dans la description qui se veut alors en mouvement : une vitalité anime les mots. Les dramaturges s'inspirent des images qui mettent en scène les passions chez Sénèque, mais en les orientant selon leur poétique : Garnier amplifie le spectaculaire sénèque, alors que Monchrestien atténue souvent les scènes de violence par des scènes de réflexion sur les passions ; le personnage souvent reconnaît sa culpabilité ou accepte ses malheurs. Chez La Taille, l'accumulation des images violentes et les modes déploratifs semblent moins relever du spectaculaire que chez Garnier et Montchrestien, le dramaturge privilégie certaines situations pathétiques ainsi que les confrontations entre personnages qui sont plus fréquentes.

Cependant, ils mettent tous en œuvre des procédés théâtraux qui tendent, davantage que leurs modèles notamment, à instaurer des liens plus étroits avec leur public. Ainsi, le système d'énonciation qu'ils utilisent met le public en cause, selon un processus d'identification : souvent l'on a l'impression que les chœurs et les personnages s'adressent directement aux spectateurs.

⁴²⁰ Florence de Caigny, *Imitation, traduction et adaptation des tragédies de Sénèque aux XVI^e et XVII^e siècles en France*, op. cit., p. 205.

CHAPITRE IV

LA REPRESENTATION DES PASSIONS ET LES SPECIFICITES DE LA RENAISSANCE

A - RESSERREMENT DES LIENS ENTRE PERSONNAGE ET SPECTATEUR

Chez les dramaturges de la Renaissance les passions sont intensifiées et la réception davantage sollicitée. Ce procédé est remarquable dans le discours des personnages de façon claire ou implicite, alors que cet appel au spectateur ne semble pas faire partie de la rhétorique discursive sénèqueenne.

Garnier, dans la réécriture des textes, développe l'espace qui relie le texte au spectateur. La relation du texte au public fait l'objet d'une technique précise qui a pour but d'attirer l'attention du destinataire et de le sensibiliser à tel point qu'il y aurait *captatio* momentanée de celui-ci dans le texte. Ce phénomène peut être observé notamment lorsque nous comparons les tirades de Phèdre dans *Phèdre* à partir du vers 176. La tirade de Phèdre, chez Sénèque, est plus courte, laissant exprimer la douleur d'un amour honteux non maîtrisable, une passion interdite, mais que la raison ne peut vaincre. L'accent est mis sur le pouvoir dévastateur de l'amour :

*Vicit ac regnat furor,
Poterisque tot a mente demittitur deus.*⁴²¹
(...)
*laesumque flammis torret indomitis Jovem ;*⁴²²
(...)
*et qui furentis semper aetnaeis iugis
Versat caminos igne tam parvo calet ;*⁴²³

⁴²¹ Sénèque, *Phèdre*, *op. cit.*, v. 184 et 185 : « Ma passion victorieuse règne et tout mon esprit est dominé par un Dieu tyrannique. »

⁴²² *Ibid.*, v. 187 : « (...) il blesse jusqu'à Jupiter de ses invincibles flammes (...) ».

⁴²³ *Ibid.*, v. 190 à 191 : « (...) et l'on a vu celui qui attise sur les hauteurs de l'Etna l'éternelle fureur de ses forges embrasé par ce feu imperceptible ; (...). »

La seule ressemblance entre ces deux tirades concerne les implorations de Phèdre : la reconnaissance par elle de la vanité de son amour se situe au début de la tirade pour la Phèdre de Sénèque : *Sed furor agit sequi peiora*⁴²⁴ et enfin, pour celle de Garnier :

Et ne voyez-vous pas
Que pour vous (...) trop aimer, j'approche du trespas ?⁴²⁵

Dans les deux cas, Phèdre anticipe le dénouement tragique et reconnaît l'illégitimité de son amour. Mais si chez Sénèque, Phèdre ne s'adresse pas à Hippolyte, mais à la Nourrice, chez Garnier, les apostrophes sont adressées à Hippolyte, au spectateur, mais aussi à la Nourrice allocutaire scénique de l'héroïne. La tirade met davantage en scène Phèdre elle-même que les dieux impuissants devant l'amour, et le discours de Phèdre est ponctué d'interpellations à Hippolyte : « Hippolyte mon cœur⁴²⁶ », « mon Hippolyte⁴²⁷ », « O mon bel Hippolyte⁴²⁸ ». La particularité de Garnier est de privilégier l'épanchement personnel de l'héroïne et de mettre en scène Phèdre qui demande à Hippolyte de voir ses soupirs et « d'en sentir la braise » :

Voyez-vous pas sortir comme d'une fournaise
Les soupirs de ma bouche aussi chauds come braise ?⁴²⁹

L'héroïne déplore sa situation, elle ressent de la pitié qui s'exprime sous forme de douleur, et ce faisant, inspire au spectateur la pitié même que Hippolyte lui n'arrive pas à ressentir : Garnier suscite donc la pitié chez les personnages et chez le spectateur. La tirade se termine par un appel au regard du spectateur sur le corps souffrant qu'il a devant lui, mais aussi à son imagination, puisque outre

⁴²⁴ Sénèque, *Phèdre*, *op. cit.*, v. 178 à 179 : « (...) mais ma passion furieuse m'oblige à suivre la mauvaise voie. »

⁴²⁵ Robert Garnier, *Hippolyte*, *op. cit.*, v. 1047 et 1048.

⁴²⁶ *Ibid.*, v. 1007.

⁴²⁷ *Ibid.*, v. 1010.

⁴²⁸ *Ibid.*, v. 1047.

⁴²⁹ *Ibid.*, v. 1057 et 1058.

Hippolyte, elle lui demande, selon la double énonciation du théâtre, de voir ses soupirs et d'en sentir la braise. L'exemple de synesthésies met bien en parallèle deux modes de représentation, puisque la représentation scénique visuelle est doublée par une représentation suggestive relevant de l'imagination et sollicitant le sens tactile. Dans la représentation des passions, les sens du spectateur sont directement sollicités et mis en scène par Garnier dont la dramaturgie s'oriente davantage vers les émotions suscitées par le discours théâtral.

Montchrestien procède de la même façon, selon ses propres modalités, mais le résultat est le même : le spectateur semble interpellé à travers les répliques des personnages qui s'adressent à d'autres personnages, et cette habitude n'est pas l'apanage des héros uniquement, puisque même les personnages secondaires l'utilisent. Dans *La Carthaginoise*, la Nourrice déplore la perte de sa maîtresse dans une tirade qui ressemble progressivement à un monologue et qui clôture la pièce :

Au secours, elle meurt. Hélas ! hélas ! Madame ?
Madame ! elle n'oit plus, son corps est privé d'amme,
Il est jà froid par tout, ô jour infortuné !
Mais plustost noire nuit ! ô poinct déterminé,
Pour joindre l'occident de ma triste vieillesse
A ton midi luisant ! O ma chere Maistresse
Je ne veux ni ne dois plus long temps vivre ici
Après toy, toy qui fus mon bien et mon souci :
Car bien que seulement mon sein t'eust allaitée,
Si t'aimoy-ie plus cher que ma propre portée.
Pourray-ie encore voir ce clair Astre du iour
Où les feux que la nuit nous rameine à son tour,
Quand elle vient couvrir nostre ciel sous ses ailes,
Ayant veu s'eclipser le beau Soleil des belles,
Qui d'un seul de ses rais couvroit d'obscurité
Le plus clair Orient de toute autre Beauté.⁴³⁰

La nourrice s'adresse d'abord à Sophonisbe, au début de la tirade, puis celle-ci ne répondant plus, elle donne l'alarme, on peut supposer aux gens du palais qui pourraient la secourir ; puis elle s'adresse au spectateur, décrivant ce qu'elle seule peut sentir, c'est-à-dire le corps froid de sa maîtresse. Le spectateur voit la scène, privé de la sensation

⁴³⁰ Antoine de Montchrestien, *La Carthaginoise*, op. cit., v. 1626 à 1641.

tactile auquel lui donne accès la Nourrice par sa description si intense d'émotions. La sensation de froideur suscitée par le corps « froid », ainsi décrit par la Nourrice est renforcée par l'obscurité de la « noire nuit », métaphore de la mort. La tirade est construite sur une progression thématique antithétique constante, le clair et l'obscur, l'un renvoyant au Soleil, à la vie et à Sophonisbe, et le second renvoyant à la nuit, à la mort et à la fin de tout. La triple métaphore antithétique est filée sur deux plans, traduisant la douleur de la Nourrice devant la rupture d'un monde qui s'effondre, qui n'est plus harmonieux, l'obscur l'emportant sur le clair. Le spectateur est interpellé par cette micro-eschatologie ; il peut ressentir la pitié puis la douleur devant un tel spectacle de déploration.

La même intimité avec le spectateur est suscitée dans *Hector*, lorsque Andromaque, au début de l'acte IV, apprend que Hector est parti au combat malgré ses angoisses :

Le meschant inhumain m'a donc abandonnée !
Destin inexorable ! et vous noire journée,
Auriez vous sçeu passer sans apporter un mal,
Un mal qui n'eut iamais ni n'aura point d'égal !
Ainsi donques vos coups demeurent imparables ?
Tournez vous en tous sens, ô mortels misérables,
Et l'atteinte mortelle en venez éviter.
Hélas ! à quel parti pui-je me rejeter ?
Quel Dieu dois-je prier, ô femme déplorée
Ton ame est à ce coup toute désespérée,
Toute triste et dolente ainçois toute douleur ;
Je n'attens plus nul bien que le dernier malheur.⁴³¹

La tirade d'Andromaque s'adresse à Hector, au Destin et à cette « noire journée » allégorisés, mais aussi de manière indirecte au spectateur qui lui aussi fait partie des mortels dont elle parle, lorsqu'elle adopte le point de vue des dieux. Dans ce début de tirade on assiste à un double éniellage de point de vue et de pronom : d'abord Andromaque sous le coup de la douleur emploie successivement le pronom « je » puis le « tu » sous la forme de « ton âme » notamment pour se désigner elle-même ; ensuite son point de vue est le sien en temps qu'épouse d'Hector lors des quatre premiers

⁴³¹ Antoine de Montchrestien, *Hector, op. cit.*, v. 1449 à 1460.

vers de la tirade, puis elle se place du point de vue des dieux qui s'adressent aux « mortels misérables » sur les trois vers suivants, et enfin redevient elle-même, déplorant le malheur d'un point de vue personnel et donc individuel en tant qu'épouse d'Hector. Ce procédé de mise en scène de la douleur permet de réduire la distance avec la réception devant la souffrance de l'héroïne et contribue à une identification du spectateur au personnage.

Chez La Taille, ce genre de procédé est plus difficile à trouver, car le corpus tragique se réduit à deux pièces ; cependant, dans *La Famine ou les Gabéonites*, la tirade de Merobe qui clôtüre la tragédie en est un exemple. Le principe reste dans l'adresse des propos par le personnage au public : chez Sénèque, les tirades sont dirigées vers des allocutaires bien précis, que ce soit d'autres personnages ou le personnage qui parle lui-même, ou alors des entités. Chez les dramaturges dont nous étudions les corpus, les répliques sont adressées soit à des personnages précis dès le départ puis le discours devient collectif et semble s'adresser à tous les mortels y compris les spectateurs, soit le discours n'interpelle personne en particulier et s'adresse de façon générale à tous ceux qui peuvent l'entendre, y compris et surtout le public. Ainsi, Merobe, lorsqu'elle déplore tous les sacrifices qui viennent d'avoir lieu, s'adresse au messager qui lui rapporte le hors-scène, mais aussi se parle à elle-même, sous la forme d'un monologue déploratif. Elle s'adresse aussi aux dieux, comme cela arrive souvent, et aussi aux hommes, aux mortels, à ceux qui peuvent l'entendre :

O mon Dieu ! qu'est-ce là ? suis-je encor' vive ou morte ?
Doy-je lacher le frain au deuil qui me transporte ?
Et qui sort de mon cueur en haste impetueuse ?
Mais à qui me plaindray-je, ô moy malencontreuse ?
Aux hommes ou aux dieux ? qui baillera l'accent ?
A desployer le mal que ma poitrine sent ?
Qu'est-ce qui prestera la voix à mon martire ?
Qui donra double force à mon cueuer qui souspire ?
Qui fera de mes yeux d'une larmeuze veine
Rouller incessamment une double forteine ?
Bref qui me fournira de sanglots et de pleurs

Ainsi que de soucis, de chagrins et douleurs ?⁴³²

Une autre rupture témoigne d'une interpellation au spectateur, l'intrusion discrète au milieu du discours d'une vérité générale : « O fol qui son espoir en la fortune fiche !⁴³³ », une mise en garde pour les personnages comme pour tous les mortels, à qui elle témoigne, par une série de questions oratoires, de sa douleur dont l'expression a pour objectif principal de susciter le pathétique.

Le rapprochement entre le personnage et le spectateur crée une sorte de facilité chez le spectateur à être ému par les passions que ressent le personnage, puisqu'il se mettra plus facilement à sa place : la passion dominante reste la pitié chez ces dramaturges de la Renaissance alors que chez Sénèque, la pitié est présente, mais elle n'est pas mise en scène avec autant d'énallages de personne allocutaire.

B - DIALOGUES ET CONFLITS PASSIONNELS

Les modes d'appréhension des passions à travers les dialogues sont le résultat personnel de la réflexion de chaque dramaturge sur le sujet des passions.

La Taille semble envisager une progression fatale de la passion, puisque dans les dialogues des personnages, la passion et ses conséquences semblent inévitables, l'homme ne pouvant avoir de maîtrise que sur les postures dans lesquels il reçoit les passions. La passion ne peut donc être contournée ni infléchie vers une autre direction que celle qu'elle a prise au départ. Les personnages semblent lutter moins violemment contre les conséquences des passions, ces dernières sont acceptées et discutées mais seulement par les chœurs. Chez Garnier et Montchrestien, les passions et leurs conséquences sont discutées par les personnages, d'autant plus que

⁴³² Jean de La Taille, *La Famine ou les Gabéonites*, op. cit., v. 1317 à 1328.

⁴³³ Jean de La Taille, *La Famine ou les Gabéonites*, op. cit., v. 1355.

ces derniers tentent de faire jouer leur libre arbitre pour déjouer certaines conséquences des passions ou alors pour faire évoluer les passions différemment de la voie qu'elles pourraient emprunter.

La Taille, selon la tradition protestante, oriente les discours tragiques de sorte que nous ayons l'assurance que les personnages dont les passions condamnables sont mises en scène connaîtront une rédemption du moment qu'ils acceptent la Grâce Divine. Mais leurs comportements ne seront pas à l'origine de cette rédemption, alors que chez les catholiques, cette rédemption peut être amenée par un repentir traduit par le comportement humain, d'où l'importance de la déploration chez Garnier ou Montchrestien, même si chez ce dernier elle varie selon la pièce. C'est pour cela que chez La Taille les discours tragiques traduisent une sorte de fatalité, le sentiment que tout suit une ligne de conduite particulière, et le comportement humain ne change rien à certaines choses prédéterminées ; les événements prévus suivent leur cours.

Dans *La Famine ou les Gabéonites*, les scènes de déplorations sont beaucoup moins fréquentes que dans *La Troade*, dans *Les Juifves*, ou dans *Les Lacènes*. Le personnage de Rezefe ne peut rester insensible à tous les sacrifices qui s'apprêtent à être exécutés, elle déplore tous les malheurs qui se succèdent, mais la déploration n'est pas orientée de la même façon que chez Garnier notamment où elle occupe une place importante. Rezefe sent que les événements doivent fatalement se succéder, comme elle l'exprime à Merobe en racontant son rêve à l'acte II, en réponse aux interrogations de cette dernière :

Comment sçav'ous qu'il est prédestiné,
Que nostre sang soit tout exterminé ?
Qui vous l'a dit ?⁴³⁴

Par ailleurs, lorsque Joabe vient chercher les fils de Saül, elle tente de l'en empêcher, puis quand il les trouve elle tente de le convaincre de les lui laisser en exprimant sa douleur, mais elle sait

⁴³⁴ Jean de la Taille, *La Famine ou les Gabéonites*, op. cit., v. 317 à 319.

que de toute façon le sacrifice doit avoir lieu, et appelle Dieu en aide dans les moments les plus pénibles : « Dieu, ton aide j'appelle⁴³⁵. », ou : « Mais Dieu je te supply⁴³⁶, », lorsqu'elle lutte contre Joabe. Mais enfin, Rezefe acceptera le sacrifice et s'en ira avec eux, à la fin de la tragédie, après les avoir assistés dans leur mort ; en acceptant ce sacrifice, elle accepte les épreuves que Dieu lui a envoyées et trouve dans la pitié au sens aristotélicien du terme la force de surmonter cette épreuve.

La fatalité occupe une place moins importante chez Garnier, dont les personnages cherchent à lutter de toutes les façons possibles pour déjouer les conséquences de leurs passions : il reprend à Sénèque certains jeux tragiques, notamment le débat lors de thèses en présence, mais en les faisant se déployer de manière plus complexe. Ainsi, si chez Sénèque la scène du débat argumentatif est souvent unique d'un tyran face à un allocutaire dont le but est de le fléchir, chez Garnier, elle est redoublée à tel point que quatre confrontations peuvent avoir lieu avec un même tyran, devant des intercesseurs différents. Dans *les Juives*, les scènes de face à face de Nabuchodonosor avec Nabuzardan, son épouse, Amital, Sédécie ont en commun un long échange stichomythique et l'exposition d'idées politiques opposées. Ce qui permet la mise en présence objective des deux parties au public : « un des effets de la stichomythie est de s'assurer que les deux parties en présence lors d'un débat énoncent leurs griefs au public⁴³⁷. » Mais les arguments employés par chaque partie sont subjectifs puisqu'ils défendent respectivement la cause d'un sujet particulier. Dans *les Troyennes*, Agamemnon face à Pyrrhus s'essaie à convaincre ce dernier de l'inutilité d'immoler Polyxène. Les arguments sont divers, Agamemnon objecte comme justification à la vanité du sacrifice. *Juveni levitium*, le vice juvénile que caractérise un emportement trop spontané, puis l'idée redondante

⁴³⁵ *Ibid.*, Acte III, v. 744.

⁴³⁶ *Ibid.*, Acte IV, v. 975.

⁴³⁷ Gillian Jondorf, *op.cit.*, p. 111, nous traduisons.

de châtement *exactum satis poenarum et ultra est*⁴³⁸, le meurtre ne doit pas être excessif, puis la non-conformité à la coutume et donc aux lois sociales : *Quis iste mos est, quando in inferias homo est impensum hominis*⁴³⁹, puis l'honneur est invoqué, *pudor* au vers 334, comme argument éthique, enfin, l'orgueil *animos* au vers 339 est mis en cause, Agamemnon interférant sur la psychologie de Pyrrhus afin de la raisonner. L'argumentation progresse du général, les lois sociales, liées à la *polis*, à l'éthique humaine, à la Nature, au particulier, qui touche à la psychologie même du tyran qu'Agamemnon essaie d'ébranler, mais au bout de laquelle il ne parvient pas, Pyrrhus rejetant avec colère l'argumentation d'Agamemnon. Ce dernier utilise donc en dernier recours l'orgueil psychologique qui cherche la faille dans le pathos du locuteur en introduisant un argument *ad hominem*, tout en ayant recours aux sentences d'autorité morale : *Quod non vetat lex, hoc vetat fieri pudor*⁴⁴⁰ et *Minimū decet libere cui multum licet*⁴⁴¹. Cette attitude discursive à finalité persuasive est également adoptée chez Garnier qui la déploie sur quatre étapes qui constituent chacune une scène entre le tyran et un allocutaire. Chaque fois, le tyran tient toujours un discours dominateur et démesuré face aux stratégies adoptées par les plus faibles.

Ces stratégies argumentatives varient à chaque scène de débat et font appel à la raison et au cœur. Nabuzardan adopte une démarche psychologique, son premier argument étant que la captivité et la perte des prérogatives royales constituent selon lui la meilleure punition. Mais le tyran n'écoute le raisonnement par opposition. Nabuzardan tente alors le raisonnement par la concession, de manière habile. Ainsi, lorsque le roi réclame la mort de Sédécie, le lieutenant général propose un autre argument susceptible de séduire ce monarque

⁴³⁸ Sénèque, *les Troyennes*, *op. cit.*, v. 286 : « (...) le châtement est suffisant et plus que suffisant. »

⁴³⁹ *Ibid.*, v. 298 à 299 : « Quelle est donc cette affreuse coutume de faire à un homme un sacrifice en offrande funéraire? »

⁴⁴⁰ *Ibid.*, v. 334 : « Ce que la loi ne défend pas peut être interdit par l'honneur. »

⁴⁴¹ *Ibid.*, v. 336 : « Plus on a de pouvoir, moins on doit vouloir ! »

hautain : il est nécessaire de punir mais la mort est une punition trop douce, une anti-punition en quelque sorte puisqu'elle implique la destruction du plaisir de châtier, essentielle à la punition selon le roi. En désespoir de cause, le second argument ayant échoué, Nabuzardan revient au raisonnement opposé à celui du tyran en un ultime argument, prônant la modération et la raison contre la colère, envie personnalisée sous la forme du monarque : « Ne soyez a punir commandé de cholere⁴⁴² » et :

Un monarque irrité
A tous jours, se vengeant, trop de sévérité.⁴⁴³

Puis, à l'acte III, la reine essaie d'argumenter par le rappel de vertus royales, se reliant parfaitement au dernier argument de Nabuzardan. Le discours de la reine est tendu par un argument d'autorité qu'elle ne dévoile que tardivement, à savoir que le modèle divin de la hiérarchie à laquelle le roi doit se soumettre, l'origine divine de la monarchie. « Conformez-vous, dont la force est suprême⁴⁴⁴ ». Or le tyran ne peut que rejeter l'autorité divine dans la perspective tragique. Cependant, par rapport à la première scène, l'argumentation élève le débat vers Dieu, le raisonnement procède par opposition au discours tyrannique.

Après la reine, c'est au tour d'Amital d'intervenir et c'est à ce moment que la déploration prend tout son sens : en effet, à la conviction et à la persuasion argumentative qui s'adressent à la raison, s'ajoute une argumentation qui vise le cœur et la pitié. La stratégie d'Amital permet de relayer l'argument de la reine sur le modèle divin, par une généralisation de l'argument religieux qui se double d'un appel à la pitié. Avant l'entrée du tyran, un exorde informe de la stratégie des larmes mise au point par Amital qui prend la tête du chœur des captives. Amital double ensuite l'argumentation en essayant de toucher en lui des passions différentes par le recours au *pathos* qui n'est qu'un moyen de rendre la vérité énoncée plus

⁴⁴² Robert Garnier, *les Juifves*, op. cit., v. 268.

⁴⁴³ *Ibid.*, v. 273 et 274.

⁴⁴⁴ *Ibid.*, v. 927.

convaincante et d'ajouter de la sincérité à ses arguments. Dans un premier mouvement, des vers 989 à 1079, un argument d'autorité sous-tend le discours, le modèle divin tel que les Ecritures le définissent. Elle utilise le raisonnement par opposition, en même temps que cet antagonisme emploie aussi le raisonnement par comparaison : le monarque doit modeler son comportement sur Dieu car la victoire militaire est bien moins glorieuse que la victoire sur les passions. Ce dernier argument est explicité par un raisonnement déductif qui part de la proposition générale pour l'appliquer au cas particulier. Puis suit un raisonnement concessif qui se présente sous la forme suivante : le tyran a raison, la faute est grave, mais elle demande la pitié. Cette partie, par reconnaissance de la vanité argumentative recourt au blâme. Dans les vers 1067 à 1078, la critique de la tyrannie est détournée et adoucie par les interrogatives. Enfin des vers 1079 à 1109, Amītal pousse plus loin que Nabuzardan l'argument psychologique en faisant appel à la vérité, à l'autorité de Nabuchodonosor, mais n'a pas de validité universelle. Dès lors, le raisonnement est subverti, car puisqu'il veut punir, Amītal s'offre en martyr et suggère la possibilité d'un « outrage meilleur ». Dans les répliques et tirades suivantes, le refus du tyran la conduit au raisonnement sophiste, c'est-à-dire que la logique et l'appareil formel soutiennent une mauvaise argumentation aux vers 1100 et 1109.

Enfin c'est Sédécie qui parle à son vainqueur qui est pourtant son égal. Il use d'arguments d'autorités tirés des Ecritures, notamment la toute puissance de Dieu, le rôle des prophètes, l'entêtement humain à nier cette royauté. S'il a recours également à la sentence contre le tyran furieux, il n'en use pas exclusivement puisque face à un discours passionnel il est utile de multiplier les moyens de conviction. Il ne convient pas de rester sur un discours catégorique car, en dépit du caractère d'autorité des sentences, « cela ne signifie pas qu'elles sont les seules à transmettre un enseignement moral ou la

signification de la pièce⁴⁴⁵. » Aucun type de discours n'a d'influence sur le discours d'un passionné uniquement guidé par la passion qu'il subit. A l'acte IV des *Juifves*, la partie sentencieuse du discours de Sédécie use du raisonnement par opposition, mais, par rapport aux trois autres scènes, il introduit un nouvel argument, le tyran n'a pas respecté son rang, c'est-à-dire la personne royale et la royauté. Cette lutte finale qui n'aura pas de succès clôture un combat en quatre temps contre un tyran mais aussi contre une passion, la colère et ses corollaires, notamment la vengeance. Une même scène chez Sénèque est utilisée comme schéma à partir duquel s'effectue un jeu de variations montrant que l'évolution d'une passion peut permettre de guider vers un sommet dramatique par la tension qui résulte de la circularité argumentative. Chez Garnier plus que chez Sénèque l'impuissance face aux passions est mise en évidence lors de luttes verbales du passionné contre tour à tour plusieurs autres personnages selon le procédé de « l'optique tournante⁴⁴⁶ ». Mais le personnage témoigne d'une volonté de participer à son destin, à sa rédemption, en tentant d'exclure que tout soit déjà préalablement tracé.

Chez Montchrestien, la tentative du personnage pour déjouer le destin ne consiste pas comme chez Garnier en plusieurs argumentations expolitoires avec des personnages différents contre celui qui est animé par une passion dévastatrice, mais le personnage qui lutte contre une passion principale lui faisant obstacle tente de trouver en lui-même les moyens de comprendre la passion adverse afin de mieux la contrer ou alors de mieux l'accepter. L'affrontement verbal existe par ailleurs, mais il s'effectue entre les deux personnages animés par des passions différentes, sans qu'intervienne de lutte verbale redoublée. Il semble d'ailleurs que le cheminement interne de cette passion soit privilégié pour qu'ensuite soit représentée cette même passion à des étapes différentes lors d'échanges avec d'autres personnages. Nous aurons tendance à croire que l'évolution

⁴⁴⁵ Gillian Jondorf, *op. cit.*, p. 112, nous traduisons.

⁴⁴⁶ M.-M. Mouflard, *Robert Garnier, 1545-1590, Etude biographique et littéraire*, La Ferté-Bernard, Bellanger et La Roche-sur-Yon, Imprimerie Centrale de l'Ouest, Volume II : « L'Oeuvre », 1963, p. 22.

et la mise en scène des passions s'effectuent de manière davantage psychologique chez Montchrestien, l'évolution des passions passant par des monologues et soliloques fréquents, mettant en scène les luttes intérieures de personnages qui semblent vouloir garder la maîtrise de leurs émotions et des conséquences qu'elles pourraient entraîner.

La déploration étant une acte personnel de la part du personnage, elle peut être un moyen d'accéder au pardon et à la rédemption, par une implication personnelle de l'individu qui montre son désir d'obtenir la Grâce Divine. Mais l'analyse par le personnage de sa propre psychologie traduit aussi le libre arbitre qui permet de choisir son destin ou alors qui permet de le modifier. Par ailleurs, la déploration semble incluse dans les monologues ou les tirades dans lesquels les personnages se livrent à des réflexions sur leur passion.

Cratesiclea dans *Les Lacènes*, déplore la mort de son fils Cléomène, elle exprime sa douleur selon les mêmes figures de répétition utilisées par Garnier notamment, par le moyen des mêmes thèmes qui expriment la douleur, mais elle cherche également à comprendre les causes et les conséquences dérivant des passions concernées. Le personnage semble entouré d'une sorte de solitude dans une déploration assez personnelle, les chœurs étant séparés de lui à ces moments précis et fonctionnant de leur côté : les deux principaux moments de déploration ont lieu au début de l'acte III, puis au début de l'acte IV, avec Cratesiclea à la suite de laquelle les chœur se répondent entre eux après l'intervention de Cratesiclea qui exprime son chagrin en une longue tirade. Chacun des actes mentionnés ci-dessus commencent par une longue tirade de Cratesiclea dont la douleur se trouve concentrée à ces deux moments précis, et non déployée dans toute la pièce, comme c'est le cas dans *La Troade* et plus particulièrement dans *Les Juifves*. La tirade au début de l'acte III précède l'annonce par Pheax de la mort de Cleomène :

Si tant de vœux sacrez, si tant de saints offices,
 Si tant d'oblations, si tant de sacrifices,
 Quand Sparte florissoit en ses prosperitez,
 Au temps de ses malheurs ne sont à rien contez,
 Vostre oreille, grands Dieux, qui tout le monde escoute,
 Pour nous autres surplus voudra donc n'ouïr goutte ?
 Dites moy, courez-vous au profond de vos cœurs
 Contre nostre Cité quelques vieilles rancoeurs ?
 Vangez-vous dessus nous les fautes de nos peres,
 Ou si pour nos forfaits nous sentons vos choleres ?⁴⁴⁷

Dans l'espoir que Cleomène soit sauf, sa mère invoque les Dieux, les interrogent tout en s'interrogeant elle-même sur les raisons d'une colère divine, sur les principes de la vengeance ancestrale, et sur la manière dont les passions des hommes peuvent leur faire courrir à leur perte. Il s'agit d'une tirade plus qu'un monologue, puisqu'elle est intégrée à un dialogue avec Agis, Leonidas et Pheax notamment, mais cette tirade prend des allures de monologue par sa forme : le personnage s'interroge sur lui-même, émet ses doutes à haute voix, dans une sorte de délibération fébrile, après s'être adressée aux dieux :

Vous qui de tout avez la connoissance,
 Mesurez son merite avec son innocence,
 Et je m'asseure bien qu'affranchi de malheur,
 Il vivra sans regret et mesme sans douleur.
 Non, non, ce n'est point vous qui gardez la justice,
 Qui tourmentez nos cœurs d'un injuste suplice :
 Vous n'estes point fauteurs ne mesmes auteurs du mal,
 C'est peut estre le sort de quelque arrest fatal
 Reservé de tout temps pour nous et pour nostre âge :
 Tel souvent n'a failli qui souffre le dommage.
 Sus donc, espoir, adieu, je ne veux plus de toy ;
 Non, ne desloge pas, demeure encor chez moy,
 Pour toujours y nourrir cette debile attente
 Que j'ay de liberté, le penser m'en contente,
 Et deust-ce estre un erreur. Mais pourquoy plus douter
 Sur le point que le joug est prest à nous oster ?
 Pourquoi s'imaginer quelque futur obstacle ?
 La parole du Prince est-ce pas un oracle ?⁴⁴⁸

Au milieu de la tirade, Cratesiclea s'adresse à l'espoir en le personnifiant, ses interrogations exprimant ainsi son hésitation entre

⁴⁴⁷ Antoine de Montchrestien, *Les Lacènes*, op. cit., v. 694 à 703.

⁴⁴⁸ Antoine de Montchrestien, *Les Lacènes*, op. cit., v. 710 à 727.

espoir et doute, lorsqu'elle analyse elle-même le processus de la crainte : au moment où l'on croit être rassuré, émerge la crainte que cette assurance soit troublée par un obstacle inattendu ; ce qui relève de la péripétie. Le raisonnement du personnage se veut lucide et objectif, c'est pourquoi elle semble se contredire à chaque mouvement de son discours progressant par antithèses, sur des thèmes différents. D'abord, elle demande aux dieux d'être cléments envers Cléomène, puis elle se rend compte que ce ne sont peut-être pas les dieux qui décident des tourments et tortures des hommes, ils ne peuvent pas être l'origine des maux, et là intervient la fatalité en rapport avec le comportement des hommes. Ensuite un second mouvement antithétique prend le relais, lorsque le personnage s'adresse à l'espoir, les vers 720 et 721 sont construits de façon presque symétrique d'un point de vue syntaxique : « Sus donc, espoir, adieu, » s'oppose à « Non, ne desloge pas, », et « je ne veux plus de toi » à « demeure encor chez moi ». Chaque segment correspond à un hémistiche, l'impératif est employé au début de chaque vers, et les pronoms « moi » et « toi » se répondent en fin de vers. Le personnage se ravise aussitôt qu'il émet une pensée, comme si la pensée était trop excessive, et qu'il orientait sa réflexion de telle sorte qu'elle soit objective, même sous l'emprise de la passion : il s'agit là d'une des caractéristiques des personnages de Montchrestien.

Après l'annonce de la mort de Cléomène par le messenger, sa mère se livre à une déploration, sous le coup de la douleur, cette déploration revêt elle aussi la forme d'une très longue tirade protatique à l'acte IV :

O secours inhumain qui mon ame r'appelles !
O bonté trop nuisible à mes douleurs cruelles !
Vous me deviez laisser en ce mortel défaut
Sans rallumer ma veuë aux clartez d'ici haut :
Je vivois en la mort, mais je meurs en la vie ;
Laissez moi repasmer puis qu'il m'en vient enuie ;
Aussi bien quel sujet me doit plus retenir ?
Hé ! voudrois-je immortelle aux tourments devenir,
Maintenant que la dent d'un rigoureux martire
Comme un cruel serpent mes entrailles deschire ?

D'autant d'aspres tourmens j'ay les sens combattus,
Que mon fils genereux possedoit de vertus ;
Si sa perfection passoit toute mesure,
Infinie est aussi la douleur que j'endure.⁴⁴⁹

Le passage est aussi rythmé par des oxymores et une thématique antithétique, car Cratesiclea sait enfin la vérité sur le sort de son fils, elle n'est plus dans le doute, mais cette vérité est douloureuse, celle de la mort de Cléomène. Le secours et la bonté qu'elle appelait et attendait dans la crainte et le doute ne sont pas venus, c'est pour cela qu'ils sont qualifiés de « secours inhumain » et « bonté trop nuisible », rendant ainsi l'ambiguïté des sentiments du personnage. Ainsi, la douleur est telle qu'elle préférerait continuer à être dans l'obscurité de l'ignorance que dans la clarté de la vérité qui l'entraîne dans la souffrance. Elle vivait dans la crainte, « la mort », et elle meurt maintenant qu'elle connaît la vérité, « la vie », comme en témoignent les deux oxymores du vers 1080. Puis, la douleur est rendue par une métaphore animalière comme souvent c'est le cas chez ces dramaturges, celle du serpent.

Enfin, les vers suivants fonctionnent selon un schéma de cause à effet, d'avantages et d'inconvénients, Cratesiclea présente les « vertus » de son fils qui correspondent à ses « aspres tourmens », « sa perfection » qui correspond à sa « douleur ». Les quatre vers forment une construction embrassée à l'image des relations complémentaires qui existent entre les « vertus » de Cléomène et les souffrances que paradoxalement elles entraînent pour la mère qui s'inquiète pour son enfant surtout lorsqu'il est valeureux car elle sait qu'il ne reculera pas devant les dangers. Ainsi, la vertu et la douleur deviennent des sortes de synecdoques mentales ou psychiques de Cléomène et Cratesiclea, étant respectivement représentés par les passions qui les caractérisent.

⁴⁴⁹ Antoine de Montchrestien, *Les Lacènes*, op. cit., v. 1086 à 1099.

Cratesiclea, continue sa déploration, sans révolte, faisant ainsi valoir un libre arbitre qui permet de choisir l'acceptation de cette douleur :

Mais pourquoi plain-je tant d'une voix langoureuse
Et ton sort et le mien ? ta troupe aventureuse
Pour l'intérêt public me travaille aussi fort ;
Toute Lacedemone est morte par sa mort.
Il ne faut désormais qu'aucun bien elle espere,
Celuy qui luy servoit de seigneur et de pere,
De subiet et de Roy, de Chef et de soldat,
Gist ainsi qu'un beau Lis que la tempeste abat ;
Et ses autres guerriers sont tombez par eux-mesme,
Sous l'effort violent de cet orage extrême :
Ils estoient sa ressource, et puis qu'elle les perd,
Je croy que son tombeau s'en va bien tost ouvert :
Qu'elle se plaigne donc, qu'elle se noye en larmes
Et s'exhale en soupirs ; la gloire et les armes
Aujourd'huy fait eclipse, elle n'a plus de bras,
Avec ces grands Heros sa force est cheute à bas.
O vous esclairs perçans des plus fortes armées,
Genereux fils de Mars, qui rendiez animées
Nos troupes aux combats, Guerriers pleins de valeur,
Indontables à tous forts à vostre malheur,
Soit que soyez au Ciel ou qu'encor sur la terre
Vostre esprit vagabond autour de vos corps erre,
Recevez, maintenant les soupirs et les pleurs,
Que sur vostre tombeau ie sème au lieu de fleurs.
Pour vous, chastes Beutez, que cette aspre fortune
Afflige avecques moy d'une perte commune,
Les larmes de vos yeux aux miennes adjoignez ;
Si vous plaignez beaucoup à bon droit vous plaignez.⁴⁵⁰

Le personnage délibère au sujet des raisons de ce sacrifice pour « l'intérêt public », car il semble conscient dans sa passion du bien-fondé de ce qui a causé cette même passion. Le personnage n'est donc pas dénué de réflexion sous l'emprise de la passion, raison et passion peuvent paradoxalement cohabiter et se compléter. Tout au long de cette fin de tirade, le discours est construit sur une progression thématique analogique et non plus antithétique comme nous l'avons vue antérieurement, car la douleur a été intériorisée et acceptée, elle n'est plus que simplement exprimée. Si la liberté a un sens physique chez les personnages de Montchrestien, elle possède un sens métaphysique dans la mesure où le personnage est capable de

⁴⁵⁰ Antoine de Montchrestien, *Les Lacènes*, op. cit., v. 1138 à 1145.

choisir une certaine autonomie vis-à-vis de sa passion, par la constance et la vertu. Ainsi, « cette conception de la vertu amène également à une réévaluation de la mort⁴⁵¹. » Cette réévaluation est effectuée aussi par les personnages qui déplore la mort de proches et qui l'acceptent dans une perspective héroïque, en maintenant alors le sens positif que lui ont conféré les personnages qui sont morts avec courage⁴⁵². La déploration est orientée d'un point de vue discursif par des métaphores et des images construites autour d'un seul symbole, le corps, Lacedemone étant représentée comme un corps humain avec Cleomene pour la tête, et les soldats pour les membres supérieurs. Puis l'image du corps revient cette fois avec les corps individuels des combattants dont l'esprit « erre », puis se termine avec les pleurs déversés par les femmes de ces illustres guerriers. En effet, la cohésion, surtout après une telle perte, ne peut être assurée que par la fusion des individus constituant un peuple, traduit symboliquement par la métaphore d'un seul et unique corps que représente Lacedemone humanisée ; notons également que Cratesiclea emploie le singulier pour l'esprit également : « Vostre esprit vagabond (...) erre ».

Ainsi, si le résultat des événements qui se succèdent peut être considérés comme obéissant à une sorte de fatalité, les passions, elles, peuvent être réorientées de sorte qu'elles permettent de comprendre et de développer, chez les personnages de Montchrestien, certaines valeurs humaines qui sont les conditions de la stabilité existentielle.

Enfin, chez Montchrestien, la stichomythie n'est pas privilégiée pour l'expression des passions les plus violentes contrairement à l'usage qu'en font La Taille et Garnier⁴⁵³. La lutte verbale violente à proprement parler, via le dialogue stichomythique serait justifiée pour l'expression des passions comme la vengeance ou la colère dans une

⁴⁵¹ Françoise Charpentier, *Pour une lecture de la tragédie humaniste. Jodelle, Garnier, Montchrestien*, op. cit., p. 71.

⁴⁵² Voir Françoise Charpentier, *Pour une lecture de la tragédie humaniste. Jodelle, Garnier, Montchrestien*, op. cit., p. 71.

⁴⁵³ Voir Richard Griffiths, op. cit., p. 119.

pièce comme *La Reine d'Escosse*, entre les personnages des deux reines comme entre Sédécie et Nabuchodonosor dans *Les Juifves* : mais les personnages ne se rencontrent pas dans la tragédie, le seul moment d'échange verbal assez vif a lieu au premier puis au second acte dans de brefs dialogues stichomythiques entre la reine d'Angleterre et son conseiller, puis entre la reine et le chœur des Etats :

Reine
En deux perils du moindre on fait élection.
Conseiller
Mais il en faut juger sans nulle passion.
Reine
Si nous l'exécutoy, nous irritons la France.
Conseiller
La laissant vivre aussi quelle est vostre assurance ?
Reine
Nous pouvon l'accuser mais non pas la punir.
Conseiller
Puis qu'elle est en vos mains qui vous en peut tenir ?
Reine
Maint peuple sous ceste ombre envahiroit ma terre.
Conseiller
A qui la paix la paix. La guerre à qui la guerre.
Reine
Les Roys la pleureront, j'auray seule le tort.
Conseiller
Ils ne pourront au moins rire de vostre mort.
Reine
Pour l'injure commune ils armeront leur destre.⁴⁵⁴

L'effort pour convaincre ne ressort pas de la scène, il semble que l'on assiste à l'exposition de deux points de vue, une sorte d'échange de constats. Le conseiller enchaîne le dialogue sous forme de questions oratoires à deux reprises, il tente d'amener la reine à se ranger à son opinion avec douceur, il ne parle jamais en son nom propre et n'emploie pas de verbes de volonté. Par ailleurs, il parle de passion, alors que paradoxalement, c'est lui qui incite la reine à exécuter sa rivale, il parle sous l'influence de la passion, en dénonçant cette passion dont il n'a pas conscience.

⁴⁵⁴ Antoine de Montchrestien, *La Reine d'Escosse*, *op. cit.*, v. 203 à 213.

A l'acte II, c'est le chœur des Etats qui prend le relais afin de pousser la reine à l'exécution, alors que cette dernière hésite pour des raisons morales et politiques :

Reine
Estant bien convaincue elle est mal condamnée.
Chœur
Au péché non au rang la peine soit donnée.
Reine
Je veux encor surseoir ceste execution.
Chœur
Gardez vous d'avancer nostre perdition.
Reine
Que peut plus, je vous prie, une femme enchaînée ?
Chœur
Que ne peut une femme à mal faire adonnée ?
Reine
Trop tard apres sa mort viendra le repentir.
Chœur
Trop libre en peu de jours vous la pourrez sentir.
Reine
Sa mine est esventée à son propre dommage.
Chœur
Encor le marinier vogue apres le naufrage.
Reine
S'elle ose l'entreprendre il faudra la punir.⁴⁵⁵

Le dialogue stichomythique n'est pas, là non plus, violent dans la confrontation des passions, le chœur réagit de la même façon que le conseiller et tente d'orienter la reine vers sa propre opinion par la douceur au moyen de questions oratoires et de constats généraux. La rhétorique est plus vigoureuse dans le soliloque de la reine à la fin de l'acte II :

Veux-je en ceste Princesse outrager tous les Rois ?
Leur mettre contre moy la fureur au courage ?
Le blasphème dans l'ame ? en la bouche l'outrage ?
Qui pourroit desormais sans horreur me nommer ?
Elle a pris, diroit-on, naissance de la mer ;
Au bers elle a teté le pis d'une Lionne
Moins rempli de lait doux que de rage felonnie ;
Bref elle porte bien un estomac de chair,
Mais il recèle un cœur de marbre ou de rocher.
Mon sexe qui de moy tire tant d'avantage,
N'en pourroit recevoir que vergoigne et dommage ;
Meschant, double, jaloux, cauteleux et craintif,
Sanguinaire, imposteur, artisan de mensonges,
Inventeur de malice, et controveur de songes,

⁴⁵⁵ *Ibid.*, v. 465 à 475.

Cameleon venteux, sujet au changement,
 Prenant toutes couleurs, fors le blanc seulement.
 Les femmes que le sceptre a mis sous ma puissance
 Ne se tiendroient jamais de dire en mon absence :
 O cruel deshonneur de nostre sexe humain !
 Tu ne devrois tenir en ta sanglante main
 Le sacré gouvernal de ceste Isle fameuse
 Qui ceint de tous costez la grand'mer escumeuse.
 Si tu vins sur la terre en un tel ascendant,
 Qu'il faille que ta vie y passe en condamnant,
 Que n'establissois-tu ta fiere tyrannie
 Sur les Lions d'Afrique et Tigres d'Hyrcanie,
 Puis sur ces animaux en leur grand courroux
 Au prix de toy barbare ont le courage doux.
 Pour donques éviter qu'avec de si grands blâmes
 Leur babil ne diffame aux estrangeres Dames,
 Ces Dames à leurs fils, ces fils à leurs nepveux
 Et ces nepveux encor à ceux qui naistront d'eux,
 Il me faut à ce coup delivrer ceste Reine
 Tenant comme ses fers, et libre de ses fers,
 Possible elle oubliera tous les ennuis soufferts
 Et le doux souvenir de telle bien-veillance
 Ne sortira jamais hors de sa souvenance.
 Ainsi de quelque bien nous devons obliger
 Ceux qui d'un mal reçu peuvent se revanger ;
 L'homme bien avisé tousjours s'il se peut faire
 Gagne par courtoisie un puissant adversaire.
 Tant de difficultez se viendront presenter
 Lors que l'Arrest de mort devra s'executer,
 Que pour y prendre advis faut prendre une remise ;
 Je rompray cependant le coup de l'entreprise.⁴⁵⁶

La reine semble lutter contre ce qui pourrait la faire basculer dans la tyrannie, il s'agit d'une sorte de lutte intérieure contre la tyrannie qui est mise en scène à travers des métaphores monstrueuses : la reine serait alors une sorte de créature hybride, moitié marine, moitié terrestre, sans cœur qui a pris « naissance de la mer » et « a teté le pis d'une lionne » rempli de « rage felonnie », possédant un cœur « de marbre ou de rocher ». Enfin, plus loin la métaphore animale continue, puisqu'elle est assimilée aux « Lions d'Afrique » et aux « Tigres d'Hyrcanie ». Le désir de vengeance sous l'emprise de la colère peut conduire la reine à devenir ce qu'elle se refuse à être en tant que monarque : elle a donc conscience de sa position et de la neutralité en matière de passions que cela implique. Les termes principaux qui font partie de l'enchaînement passionnel

⁴⁵⁶ Antoine de Montchrestien, *La Reine d'Escosse*, op. cit., v. 524 à 570.

correspondant ici à la situation jalonnent le discours de la reine : « fureur », « rage felonnie », « sanglante main », « fiere tyrannie », « barbare ». Ces mots caractérisent la reine directement, mais d'autres synonymes aussi sont abondants, mettant en évidence la crainte du personnage de tomber dans un engrenage dont elle envisage les conséquences. Au terme de son discours, elle décide de prendre « une remise », d'ajourner sa décision afin de ne pas agir spontanément et choisir la vengeance ou l'exercice intéressé et cynique du pouvoir, alors condamnés⁴⁵⁷. Le personnage incarne la liberté de pouvoir faire un choix, celui de résister aux passions naissantes ou alors de se laisser entraîner dans le processus de développement des passions :

Ces personnages que Montchrestien sut rendre assez vivants et assez intéressants le sont justement par cet ensemble de désirs, de volontés et d'hésitations, d'impulsions et de maîtrise, de passions et de sentiments divers qui les agitent. Nul doute qu'à travers leurs choix et leurs refus, à travers leurs réponses aux événements, par la confrontation aussi entre les volontés et les choix opposés des différents personnages, Montchrestien n'invite à découvrir et à dégager une pensée morale, religieuse, philosophique ; (...).⁴⁵⁸

Les personnages dont les passions ou les volontés s'opposent semblent avoir besoin d'une réflexion intérieure afin d'arrêter un choix. Mais avant tout ce dernier est déterminé par des principes que suit le personnage davantage que par des événements qui surviennent. Si le pouvoir de décision des personnages est souvent plus important que les événements qui ont lieu, cela ne réduit pas l'intensité tragique, au contraire, car si la reine d'Angleterre envisage de libérer sa rivale, la nécessité politique ne le permet pas et elle condamnera la reine.

⁴⁵⁷ Voir Charles Mazouer, *Le Théâtre Français de la Renaissance*, Paris, Honoré Champion Editeur, 2002, p. 298

⁴⁵⁸ Charles Mazouer, *Le Théâtre Français de la Renaissance*, op. cit., p. 298.

C - LES SCENES VISIONNAIRES

La représentation au sens théâtral et classique du terme implique de faire une différence entre l'œuvre écrite et l'œuvre représentée. La représentation est la transposition concrète et physique, de l'écrit à l'origine de l'action. La représentation est alors une mise en scène où les univers et les actions imaginés par les dramaturges seront matérialisés par des dispositions scéniques ou par des attitudes de personnages incarnant des rôles. En prenant l'exemple de l'unité de lieu, nous pouvons facilement entrevoir ce qu'est une représentation ou une mise en scène :

Le lieu ou les lieux que l'auteur imagine pour situer son action seraient nécessairement, lors de la représentation, figurés par un ou plusieurs décors, et l'on s'attend à ce que l'image de ces décors guide le travail de l'écrivain.⁴⁵⁹

Dans le sens inverse, le travail de l'écrivain guide le travail du metteur en scène qui à partir de la parole écrite du dramaturge travaillera à la représentation de l'action théâtrale.

Le texte théâtral suggère les gestes ou les jeux de scène les plus expressifs. Cependant, les dramaturges n'imaginent pas souvent le décor dans lequel leur œuvre, une fois écrite, sera représentée. Pourtant la représentation, outre le sens de mise en scène et figuration qu'elle implique, relève aussi de la dramaturgie, c'est-à-dire qu'elle peut se définir comme le « comment » de l'existence d'un élément intimement lié à l'action tragique. La représentation inclut les manifestations des passions, les manières dont les occurrences des passions affleurent à la surface du texte tragique reproduit lors du spectacle. La notion de figuration qui relève du spectacle renvoie à l'existence des passions dans la tragédie, en ce sens la représentation des passions est figuration de ces passions mêlées à l'action. La dramaturgie diffère en ce sens qu'elle dépasse la simple figuration et implique l'art de faire exister ces passions, de les dynamiser et les faire évoluer dans l'action, dans la perspective d'une imitation de

⁴⁵⁹ Jacques Scherer, *La dramaturgie classique en France*, op. cit., p. 156.

l'action. Les deux notions se complètent et se situent à deux niveaux différents : la figuration est le résultat de l'imitation de l'action, alors que la dramaturgie produit le résultat et préside à la figuration. Les passions trouvent leur place au niveau des personnages en action, puisque « ce sont des personnages en action qui font l'imitation⁴⁶⁰. » Et « puisque ce sont des personnages en action qui font l'imitation, comme partie de la tragédie, il y aura nécessairement tout d'abord l'organisation du spectacle⁴⁶¹ ». Cette organisation du spectacle relève de la mise en scène guidée par l'art dramaturgique propre à chaque tragédie et de ce point de vue, nous entrons dans le cadre d'une définition de la représentation comme dramaturgie. Ainsi, « Pour toute tragédie, il y a nécessairement six parties qui font qu'elle est telle ou telle ; ce sont l'histoire, les caractères, l'expression, la pensée, le spectacle et le chant⁴⁶². » L'expression et le chant fournissent les moyens d'imitation, le spectacle est le mode de l'imitation, l'histoire, les caractères, la pensée constituent ses objets. L'art de la dramaturgie se situe au niveau des moyens de l'imitation qui, utilisés d'une certaine manière, par le dramaturge définissent sa particularité dramaturgique. La figuration intègre en partie la dramaturgie mais relève davantage du spectacle, puisque c'est là qu'elle est réalisée. C'est à ce niveau que l'on constate son aboutissement, puisque figurer c'est aussi représenter, des passions en l'occurrence, au spectacle mais aussi par le spectacle, en passant par le texte théâtral que produit le dramaturge. Mais la figuration influence aussi la dramaturgie, car la manière dont on doit percevoir la représentation des passions du côté du spectateur est pris en compte par le dramaturge qui use de moyens particuliers afin de pouvoir signifier tel ou tel caractère par la représentation des passions au sens de figuration. Nous pouvons alors entrevoir la signification de la représentation appliquée aux passions chez Sénèque en tenant compte de son double sens de figuration et de dramaturgie, avant de constater l'évolution chez les dramaturges de la

⁴⁶⁰ Aristote, *Poétique*, chapitre VI, 1450a, p. 93.

⁴⁶¹ *Id.*

⁴⁶² *Ibid.*, Chapitre VI, 1450a, p. 93.

Renaissance de la manière dont elle se déploie et est développée selon certaines particularités.

Dans *Phèdre*, la représentation de la colère de Thésée contre Hippolyte est figurée par l'ensemble constitué par le personnage et son discours véhément caractérisé principalement par les champs lexicaux et les métaphores se rapportant au feu. Il s'agit là d'une représentation de la colère au sens de figuration. Mais cette dernière est l'effet d'une cause qui relève de la dramaturgie, second sens de la représentation. On parlera ici d'une dramaturgie de la colère qui utilise certains procédés pour produire le tableau de la colère. Nous avons déjà étudié les procédés classiques rhétoriques et dramatiques utilisés précédemment, mais il existe une représentation originale qui relève d'une dramaturgie particulière de la scène dans la scène, aboutissant à un effet de double figuration. La tirade de Thésée comporte deux moments où la représentation est dédoublée, l'image scénique présente se double d'une image future anticipant le hors scène et le rendant actuel dans la scène :

*Profugus ignotas procul
Percurre gentes : te licet terra ultimo
Summoto mundo dirimat Oceani plagis
Orbemque nostris pedibus obversum colas,
Licet in recessu penitus extremo abditus
Horrida celsi regna transieris poli
Hiemesque supra positus et canas nives
Gelidi frementes liqueris Boreae minas
Post te furentes, sceleribus poenas dabis.*⁴⁶³

La scène visionnaire, avec effet de retardement sur la mention du châtement, fait la description des terres que Hippolyte serait condamné à traverser à cause de son crime supposé, avant que la punition ne l'atteigne : la période mime le mouvement du coupable qui se déplace ainsi que la peine finale mise en rejet à la fin de cette période. Les endroits les plus rares sont décrits, frôlant l'adynaton, les

⁴⁶³ Sénèque, *Phèdre*, *op. cit.*, v. 929 à 937 : « Va, parcours en exilé les terres les plus lointaines et les plus ignorées : quand même tu serais au bout de l'univers, dans quelque pays perdu, séparé de moi par l'océan, quand tu habiterais aux antipodes, dans l'autre hémisphère, quand même, caché tout au fond d'une inaccessible retraite, tu aurais dépassé l'empire horrifiant du pôle élevé, quand même tu aurais laissé en arrière de toi les frimats et les neiges éclatantes de blancheur ainsi que les rugissantes menaces de Borée au souffle glacé < pour te protéger > par leurs fureurs, tu seras châtié de tes crimes. »

lieux les plus dysphoriques doivent apparaître dans l'imagination suscitée du spectateur, avec *ignotas, terra ultimo, sumota mundo, orbem (...) obversum, in recessu (...) extremo, horrifera (...) regna, hiemesque (...) canas nives*. Les suggestions se rapportent à la couleur, mais aussi à la géographie avec l'insistance lexicale sur l'aspect lointain et inconnu de ce *locus horribilis*. Ensuite, une deuxième scène visionnaire se passant hors scène est évoquée :

*Nunc atra ventis nubila impellentibus
subtexe noctem, sidera et caelum eripe,
effunde pentum, vulgus aequoreum cie
fluctusque ab imo tumidus Oceano voca*⁴⁶⁴

L'invocation à Neptune va au-delà d'une demande en transposant sur scène, dans le discours et par le discours le châtement qui attend Hippolyte. Les termes les plus significatifs instaurent une atmosphère sombre, où le paysage est torturé et où la mer se déchaîne sous les ordres de Neptune pour châtier Hippolyte : *atra (...) nubila, noctem, pentum, vulgus aequoreum, fluctusque (...) tumidus*. La représentation de la colère se double de la représentation de ses conséquences, c'est-à-dire la punition qu'encourt le coupable. La représentation des passions se double de la représentation des conséquences de ces passions prolongée dans le hors-scène et dynamisée par l'appel à l'imagination du spectateur qui prendrait une forme visuelle.

Nous avons pu constater que chez Sénèque, la représentation relève de la figuration et de la dramaturgie, et que de manière plus rare, il existait une double représentation qui dépassait la simple figuration et qui relevait d'une dramaturgie particulière. Chez La Taille, Garnier et Montchrestien, la même stratégie que chez Sénèque a lieu à la différence que la double figuration découlant d'une dramaturgie de la scène visionnaire dans la scène réelle est beaucoup

⁴⁶⁴ Sénèque, *Phèdre*, op. cit., v. 955 à 958 : « C'est maintenant qu'il te faut jeter d'épaisses ténèbres en faisant rouler par les vents de sombres nuages, c'est maintenant qu'il faut nous dérober les astres du firmament, faire déborder la mer, évoquer le peuple des monstres marins et appeler à toi les vagues tumultueuses du fond même de l'océan . »

plus fréquente, utilisée comme un moyen de rendre la passion plus mouvante, plus réelle dans son mouvement discursif, mais aussi visuelle. Garnier notamment s'est donc employé, plus que Sénèque, à donner une forme visuelle et sonore à la fureur, dans une représentation de la passion liée à la dramaturgie, c'est-à-dire à l'art de dépeindre la passion en l'occurrence. Cet art a pour objectif de donner un tableau significatif d'une passion selon des caractéristiques propres à l'auteur, d'où le double sens évident de la représentation dans le texte tragique du dramaturge. La capacité du langage à produire des images permet ainsi de doubler la représentation dans tous les sens que nous avons explorés, de telle sorte que le dialogue théâtral, et ici la parole théâtrale de la tirade de Thésée, joue pleinement le rôle de didascalie⁴⁶⁵. Le théâtre des dramaturges dont nous étudions les corpus tragiques a surtout la particularité de doubler la représentation scénique de l'ici et maintenant par une représentation visionnaire, par d'autres scènes dans la scène, nées de la faculté des mots à faire apparaître des images. Celles-ci ne sont jamais statiques, elles figurent presque toujours des actions.

D'abord, des vers 1750 à 1778, l'action du Roi du ciel châtiant est mimée, par des formes verbales qui mettent en évidence l'acte dans son mouvement et sa progression, détachée de toute époque, acquièrent un caractère intemporel : « dévorant », « grondant », « battant » dynamisent les substantifs suivants « tonnerre », « feu », « tempeste », « foudre », « tempestes ». La scène du châtiment par le ciel, avec ses foudres provoquant la destruction, est rendue par le langage théâtral faisant appel aux sensations visuelles et sonores, par le discours passionnel de Thésée. Puis, du vers 1802 au vers 1808, il s'agit d'une scène nous projetant dans une dimension dysphorique où fuirait Hippolyte, dans son intention de se soustraire au châtiment et à la colère de son père. Les sensations visuelles et tactiles sont cette fois sollicitées avec « terres », « mers », « venteux Borée », « Blanchist », « froid Hyperborée », « torches d'en haut », « jaunir », « sablon

⁴⁶⁵ Voir tirade de Thésée en annexe IV.

estincelant de chaud ». La description des lieux qu'Hippolyte pourrait traverser permet également de suggérer le mouvement grâce au passage successif d'un lieu à un autre, à l'énumération d'éléments représentatifs d'une topographie de l'exil : « Le Starmate », « Borée », « Hyperborée », « Garamante ». La dramaturgie s'adresse à la faculté imaginante du spectateur par la force des images et du discours, les hypotyposes qui rappellent et fixent dans la mémoire des choses représentées pour qu'elle les enregistre. La dernière scène clôturant la tirade comprend les vers 1846 à 1848 où la promesse du Dieu à Thésée prend forme, la métaphore animale représente une image par laquelle le discours concurrence le spectacle. En effet, le lexique marin est d'abord évoqué avec « trouble », « mer », « flots », « mutines », « grands troupeaux monstrueux », « mer », « enclos ». Puis la mer se transforme en « troupeaux monstrueux » lorsque Neptune déclenche sa colère sur la demande de Thésée contre Hippolyte. Garnier s'emploie à donner ici une forme visuelle et sonore à la fureur, et une rivalité peut s'établir entre le discours et le spectacle, affirmant ainsi le pouvoir des mots et une convergence entre la scène et le texte qui fonde une dramaturgie originale toute entière vouée au pathétique. Le théâtre s'adresse donc aux émotions par toutes sortes de moyens rhétoriques mais aussi par les sens. Les effets du réel dans l'*enargeia* sont tels que les scènes décrites ont davantage de pouvoir sur les affects que celles qui ont lieu sur la scène et non dans le hors scène. La violence est notamment visualisée par la périphrase des vers 1139 et 1140 dans la réplique de Phèdre au début de l'acte III d'*Hippolyte* :

Ouvre le cœur glacé d'Hippolyte, et luy mets
Des tisons de l'amour dans ses os enflammez.

Cette technique est constante pour exprimer de manière plus réelle la passion qui anime les personnages et donne plus de force à sa puissance émotive. La représentation se démultiplie et possède une extension sémantique à l'image du mouvement visuel et du champ

visuel du spectateur que le dramaturge prolonge par sa technique de la représentation emboîtée. En effet, la colère représentée sur scène permet de voir certaines conséquences de cette colère ainsi que celle des Dieux dans le hors-scène. Le discours passionnel est donc à la fois représentation et mode de représentation des passions. L'utilisation des réseaux d'images et les techniques de répétition et d'amplification joue ainsi un rôle très important et dominant davantage les textes de Garnier que ceux de La Taille, les textes de Montchrestien présentant eux aussi les mêmes propriétés que ceux de Garnier.

Si cette technique est très souvent utilisée chez Garnier et Montchrestien, plus que chez Sénèque, nous pouvons supposer que c'est parce que Sénèque use de didascalies dans son texte tragique alors qu'elles sont inexistantes dans les textes de Garnier et Montchrestien et même chez La Taille.

Néanmoins, ce procédé qui consiste en la création de scènes visionnaires qui sont les conséquences futures de passions ressenties dans le présent, est traité de façon particulière et personnelle chez Montchrestien et La Taille, même si les images sont plus développées chez Garnier.

La Famine ou les Gabéonites commence par un long monologue de David qui déplore les maux dont son peuple est accablé. La passion majeure ressentie dans l'instant par le héros semble être la crainte, c'est-à-dire le sentiment que tous les événements les plus difficiles qu'il a dû surmonter par le passé ressurgissent et qu'il est de nouveau confronté à tous ces obstacles passés. Les conséquences de cette famine lui font regretter de n'avoir pas succombé à toutes les difficultés mortelles qu'il a pu affronter, il regrette alors une mort à laquelle il a échappé et se projette dans l'avenir, y voyant cette fois un recommencement des épreuves passées :

Dieu a-t-il décidé par son décret fatal,
Que David veist son peuple estaint par la famine ?
Hé, que ne m'a plustost tué la Palestine,

Que ne m'a detranché le Geant inhumain ?
 Que ne m'a fait mourir des Syriens la main,
 Ou des Amorrheans ? et tant d'Incirconcis
 Qu'en guerre j'ay donté, que ne m'ont-ils occis ?
 Que ne m'a mis à mort le forcené Cisside ?
 Que ne m'a deconfit mon enfant parricide ?
 Car mourant innocent par le meffaict d'autrui,
 Je ne mourrois au moins de famine aujourd'hui.
 Il nous faudra de bref en quelque estrange terre,
 Si vivre nous voulons, des victuailles querre :
 Il nous faudra laisser le saint de Sion,
 Et la terre, ô Seigneur, de ta promesse.
 Il nous faudra retourner en l'Egypte Barbare,
 Et voir encor un coup le Nil, Menfis et Fare :
 Nous revoirrons des Roys la tombe magnifique,
 Nous franchirons encor l'hermitage Lybique :
 Et comme on vit au temps du pudique Joseph,
 Pour decevoir la faim nous irons derechef
 Boire tout doux, hélas ! l'orgueil Pharaonide :
 Mais quel autre Joseph trouverons-nous pour guide ?⁴⁶⁶

La crainte représentée à travers des scènes visionnaires puise dans le passé les faits les plus effrayants pour les projeter dans le futur : l'analepse permet de mieux figurer la prolepse à partir du passé car ce sont ces événements qui restent les plus terribles dans le vécu du personnage. La crainte utilise donc des événements du passé pour être représentée, puisque ces événements deviennent pour la passion des référents symboliques d'une crainte passée. Le mouvement visuel et le champ visuel du spectateur sont prolongés par la représentation emboîtée dans la scène présente par des scènes futures, mais prise dans le hors-scène d'un passé. C'est en cela que consiste l'originalité de cette technique chez La Taille qui produit le futur par le passé, tout en laissant le personnage dans le présent d'une passion devenue intemporelle. Six questions oratoires sur les regrets d'une mort plus douce que la crainte et les maux présents soulignent le désespoir du personnage, puis suit quelques vers plus loin, sur douze vers, suscitée par la crainte, une scène visionnaire d'une expédition en Egypte, avec les mêmes obstacles en perpétuel recommencement. La mémoire du passé devient le réservoir de nouvelles épreuves pour l'avenir.

Chez Montchrestien, le passé n'intervient pas dans la production de scènes visionnaires, mais le principe des scènes emboîtées reste

⁴⁶⁶ Jean de la Taille, *La Famine ou les Gabéonites*, op. cit., v. 96 à 118.

tout aussi efficace : dans *La Reine d'Escosse*, lorsque l'héroïne éponyme apprend par Davison qu'elle sera exécutée, elle voit son cheminement vers le paradis, avec des accents de l'Apocalypse et du Nouveau Testament :

Le feu prompt et leger prend au Ciel sa volée ;
L'eau par son propre poids est en bas devalée,
D'autant que par chasque chose aspire au mesme lieu
Qui luy fut comme un centre assigné de par Dieu :
Mon esprit né du Ciel au Ciel sans cesse tire,
Et d'ardeur alterée incessamment soupire
Après le tout-puissant, le bon, le saint, le fort,
Que voir est une vie et non voir une mort.
Jaçoit que la tempeste amassant mainte nuë
Vueille du Paradis m'empescher l'advenüe,
Et que par le chemin mille difficultez
Viennent dessous mes pas s'offrir de tous costez ;
Que le chaud et le froid, que le vent et l'orage
Taschent me destourber en cet heureux voyage,
Si ne le peuvent-ils : là je dois arriver :
Je voy pour m'honorer les Vierges se lever ;
Les Princes et les Roys joyeux de ma venuë,
M'assigner en leur rang la place retenuë ;
Et Dieu mesme au milieu des Anges glorieux,
Me recevoir chez lui d'un accueil gracieux,
Me faire mille traits d'honneur et de caresse,
Et me vestir au dos la robe de liesse
Teinte au sang precieux de l'innocent Agneau,
Qui voulut s'immoler pour sauver son troupeau ;
Qui de libre fait serf, et qui de Dieu fait homme,
Porta dessus la Croix de nos pechez la somme.
Ciel, unique confort de nos aspres travaux,
Port de nostre tourmente, et repos de nos maux,
Reçoy donc mon esprit qui sauvé du naufrage
De l'éternelle mort descend à ton rivage.⁴⁶⁷

La pitié est mise en scène par une représentation visionnaire du cheminement que devra suivre *la Reine d'Escosse*, laquelle déplore sa condamnation, mais réussit à accéder à un autre niveau de sa passion où la douleur peut être surmontée par la promesse d'un avenir qui sera meilleur que le présent. La pitié qu'elle ressent pour elle-même, puisqu'elle déplore sa condamnation, lui permet d'accéder à celle plus générale qu'elle ressent pour les autres qu'elle laisse derrière elle, puisqu'elle se considère comme un sacrifice afin que les autres puissent être libérés de leurs tourments. Cette mort qu'elle n'a pas

⁴⁶⁷ Antoine de Montchrestien, *La Reine d'Escosse*, op. cit., v. 989 à 1018.

souhaitée mais qu'on lui impose, elle ne se révolte pas contre elle, dans une attitude chrétienne face aux passions des autres et à la sienne, elle y trouve le moyen de transcender les normes humaines et d'accéder à ce qu'il y a de meilleur par l'intermédiaire de sa passion qui tend à se confondre avec celle du Christ, selon les références bibliques qui jalonnent la rhétorique du discours pathétique. L'imaginaire représenté dans le discours, permet de mettre en scène un hors scène futur dans la scène d'un présent qui consiste en la représentation de la pitié de la Reine D'Escosse. Pour cela, la rhétorique exploite les scènes bibliques symboliques du sacrifice afin de mieux susciter le pathétique et de représenter la déploration retenue et pudique de cette figure royale. Au début du passage, les métaphores font référence aux éléments naturels qui orientent la conception stoïcienne de la composition du corps humain, à savoir un corps rattachée à la terre et une âme ignée représentant ce qu'il y a de céleste, parcelle divine qui retrouve sa liberté à la mort de ce même corps. Les champs lexicaux utilisés pour transcrire la métaphore sont antithétiques : « le feu prompt et léger », « Ciel », « volée », « esprit », « Ciel », « Ciel », s'opposent à « eau », « poids », « en bas devalée », « ardeur altérée ». Mais à partir du vers 997, l'atmosphère devient biblique, l'intertexte renvoie au Nouveau Testament, alors que l'Ancien Testament est resté plus souvent exploité : le topos des difficultés rencontrées avant l'accès au Paradis est traduit par l'énumération d'obstacles et l'hyperbole des « mille difficultez », puis à partir du vers 1004 les références à l'Apocalypse se font de plus en plus précises⁴⁶⁸, la reine prenant la place du prophète Jean, elle est accueillie par les Vierges, les Princes et les Roys, puis les vers suivants renvoie à un autre passage de l'Apocalypse⁴⁶⁹ la reine prendrait alors la place de la Mariée christique, la Nouvelle Jérusalem. Enfin, la référence à « la robe de liesse » renvoie à la

⁴⁶⁸ Voir Apocalypse IV, 4.

⁴⁶⁹ Voir Apocalypse XXI, 2 et 4.

grâce⁴⁷⁰, et la référence au sacrifice de « l'innocent Agneau » renvoie également à la vision du Christ dans l'Apocalypse. L'intertexte religieux et les passages solennels choisis confèrent à la passion plus d'intensité et suscitent davantage d'émotions, d'autant plus que la figure de la Reine est assimilée à celle du Christ qui s'est sacrifié pour les hommes.

L'utilisation de ce procédé de mise en scène du futur dans le présent théâtral par l'emboîtement de scènes dans la scène permet d'élargir le champ théâtral et d'intensifier les émotions de la réception. Les passions deviennent le moyen de lier le passé, le présent et le futur, jouant ainsi le rôle de pont temporel, la scène tragique présente devenant le centre de rayonnement de ce déploiement passionnel.

Ainsi, les dramaturges de la Renaissance utilisent des cadres rhétoriques qui leur permettent de développer les mouvements passionnels dans les tragédies selon différents genres oratoires. Les références bibliques, historiques et antiques donnent selon les moments des tonalités diverses aux discours passionnels, la représentation des passions s'en trouve enrichie, d'où l'impression d'amplification qui résulte de la mise en scène des passions.

Selon les théories classiques, la rhétorique est l'art de diriger les passions, de les susciter, mais elle devient, si nous prenons en compte l'étude rhétorique des tragédies que nous avons effectuée, l'art d'exprimer également les passions. Les dramaturges de la Renaissance, tout en respectant les catégories de la rhétorique traditionnelle vont se les approprier afin de représenter les passions selon des cadres logiques, mais avec une mise en scène qui relève de la nature de la passion, car si les paroles sont uniquement réglées par la logique, « elles ne serviront qu'à freiner les passions et ne sauront jamais les exprimer d'une manière adéquate⁴⁷¹. » La rhétorique

⁴⁷⁰ Voir Romains V et VI ou Hébreux IX, 15.

⁴⁷¹ Áron Kibédi-Varga, *Rhétorique et Littérature*, op. cit., p. 133.

permet alors d'évoquer par des moyens logiques un phénomène contraire à la logique sans en dénaturer les caractéristiques.

TROISIEME PARTIE
LA PERSPECTIVE MORALE
DE LA REPRESENTATION DES PASSIONS

CHAPITRE I

PATHETIQUE ET CATHARSIS

Les passions jouent le rôle de catalyseurs concernant le pathétique, puisqu'elles permettent d'intensifier ce pathétique en vue de la catharsis au niveau du spectateur. La crainte et la pitié doivent être provoquées pour Aristote par l'agencement de l'action :

La crainte et la pitié peuvent bien sûr naître du spectacle, mais elles peuvent naître aussi de l'agencement même des faits accomplis, ce qui est préférable et d'un meilleur poète.⁴⁷²

Castelvetro dans ses commentaires laisse penser que l'action n'est pas la première cause de pathétique et que lui est étroitement associée la passion :

*Ora, vedute queste cose, per sapere quali sieno le persone proprie e principali delle tragedie, dalle quali nasca per l'operazione e per la passione spavento e compassione ne' veditori e negli ascoltatori, conviene riguardare gli operanti seperatamente e i pazienti seperatamente.*⁴⁷³

La passion est action ou action subie, l'action n'est pas forcément passion, mais certains personnages sont actifs, ils agissent sous l'influence de leurs passions, d'autres sont passifs, ils subissent la passion d'autres personnages et expriment leur passion non par l'action mais par la déploration. Car, comme nous l'avons vu dans la partie précédente, certaines tragédies sont déploratives dans leur forme, il n'y a pas à proprement parler d'action, mais plutôt une expression spectaculaire des passions qui contribue au pathétique comme nous l'étudierons dans les chapitres qui suivent. Le *pathos*

⁴⁷² Aristote, *Poétique*, XIV, 1453b.

⁴⁷³ Lodovico Castelvetro, *Poetica d'Aristotele vulgarizzata e sposta*, op. cit., p. 301, Nous traduisons : « Maintenant, après avoir traité ce sujet, pour savoir quels sont les véritables personnages principaux des tragédies, desquels naissent par l'action et par la passion la peur et la compassion chez les spectateurs et les auditeurs, il convient de considérer ceux qui agissent et ceux qui subissent. » ; (Passage correspondant chez Aristote : *Poétique*, op. cit., 1452a).

selon la conception aristotélicienne est la passion qui nous meut, les discours des personnages de théâtre cherchent ainsi à faire naître le *pathos* chez le public. Les émotions et les passions suscitées chez les spectateurs constituent l'univers pathétique de la tragédie à un niveau externe, puisque le niveau interne est celui qui comprend les personnages sur scène écoutant les discours d'autres personnages. Selon un fonctionnement basé sur le principe de la double énonciation théâtrale, il existe donc deux niveaux de pathétique : au niveau externe que représente la réception, le pathétique vient de la contemplation des passions qui s'affrontent sur scène à un niveau interne :

Le pathétique naît, sur le plan dramatique, du conflit entre les pulsions destructrices des persécuteurs et les sentiments très profonds qui unissent les opprimés.⁴⁷⁴

Cette opposition des passions sur scène contribue à un climat pathétique et provoque des émotions très intenses chez le spectateur. Mais chez les personnages sur scène, les passions des persécuteurs ainsi que leurs décisions provoquent également des émotions intenses liées à la crainte et à la pitié. Le pathétique est l'aboutissement d'une crise dont les passions sont les éléments déclencheurs, ainsi lorsque Créon décide, dans *Antigone ou la pitié* de condamner à la mort l'héroïne éponyme. Cette décision relève d'une utilisation excessive du pouvoir qui lui confère le titre de tyran. La fièvre du pouvoir et la fureur qu'il engendre sont à l'origine de la mort d'Antigone qui sera elle-même à l'origine de la mort d'Hémon, puis de celle de Jocaste qui se suicide. Ainsi, les passions et notamment « l'ivresse du pouvoir [constituent] le vecteur principal du destin⁴⁷⁵ », créant des situations de confrontation contribuant au pathétique. En ce qui concerne les personnages, Antigone notamment, Créon réussit à faire naître chez elle la volonté passionnée de contrer un pouvoir tyrannique : le

⁴⁷⁴ Florence Dobby-Poirson, *Le pathétique dans le théâtre de Robert Garnier*, op. cit., p. 81.

⁴⁷⁵ *Ibid.*, p. 80.

pathétique se manifeste donc au niveau interne. Cependant, si selon Aristote le pathétique, par la suite, amène à la catharsis qui s'effectue devant le spectacle même des passions mises en scène, ce pathétique ne mène pas obligatoirement à la catharsis, et lorsqu'il mène à la catharsis, il ne s'agit pas toujours de la catharsis au sens aristotélicien.

Chez le public, la catharsis est réussie selon l'intensité du pathétique ou selon ses modalités, car à ce moment il est possible de s'identifier aux personnages puis de subir la catharsis : d'où l'importance du jeu des personnages et de la mise en scène, comme le souligne Quintilien dans le chapitre qu'il consacre dans l'*Institution oratoire* au *pathos* :

*Non solum autem dicendo, sed etiam faciendo quaedam lacrimas movemus ; unde et producere ipsos qui periclitentur squalidos atque deformes et liberos eorum ac parentis institutum ; et ab accusatoribus cruentum gladium ostendi et lecta e vulneribus ossa et vestes sanguine perfusas videmus, et vulnera resolvi, verberata corpora nudar.*⁴⁷⁶

Mais la posture du personnage complète son discours, puisqu'il doit requérir tous les moyens de convaincre son auditoire par son jeu, car pour Quintilien, « l'âme de l'éloquence réside dans les sentiments⁴⁷⁷ », celui qui parle doit ressentir ce dont il parle et réussir à le transmettre, comme c'est le cas de l'orateur lorsqu'il s'adresse aux juges qui finissent par se laisser entraîner dans un engrenage passionnel. L'efficacité du pathétique dépend aussi de la qualité du discours :

*Nam cum irasci, favere, odisse, misereri coeperunt, agi jam rem suam existimant, et, sicut amantes de forma judicare non possunt, quia sensum oculorum praecipit animus, ita omnem veritatis inquirendae rationem iudex omittit occupatus adfectibus ; aestu fertur et velut rapido flumini obsequitur.*⁴⁷⁸

⁴⁷⁶ Quintilien, *Institution oratoire*, op. cit., VI, 1, 30 : « D'autre part, ce n'est pas seulement par des paroles, mais aussi par des actions déterminées que nous provoquons les larmes ; et c'est de là qu'est venu l'usage de produire les accusés eux-mêmes, en tenue sale et négligée, et, avec eux, leurs enfants et leur père et mère ; quant aux accusateurs, nous les voyons montrer une épée ensanglantée, et des os retirés de blessures, et des vêtements tachés de sang, ou présenter leurs plaies à vif, découvrir leurs corps meurtris. »

⁴⁷⁷ Voir Quintilien, *Institution oratoire*, op. cit., VI, 2, 6

⁴⁷⁸ Quintilien, *Institution oratoire*, op. cit., VI, 2, 6 : « Car sitôt qu'ils ont commencé à se laisser gagner par la colère, la faveur, la haine, la pitié, ils tiennent déjà l'affaire pour une affaire personnelle, et, tout comme des amoureux qui sont incapables d'avoir un jugement impartial sur la beauté <de la personne aimée>, parce que la

Il s'agit alors d'une transposition dans l'ordre du discours de ce qu'Aristote appelle événement pathétique : la catharsis dépend donc de la représentation des passions par les personnages, et cette même représentation est aussi déterminée dans certains cas par l'événement pathétique qui, selon Aristote, est « une action qui provoque destruction ou douleur, comme les agonies présentées sur la scène, les douleurs très vives, les blessures et toutes les choses du même genre⁴⁷⁹ ». Ces manifestations de la douleur chez certains personnages qui ressentent la crainte et la pitié provoquent à leur tour chez le spectateur la même crainte et la même pitié, le spectateur compatissant, s'identifiant au personnage comme nous le verrons ultérieurement. Ainsi, ce sont autant les discours rapportant les événements pathétiques que les événements pathétiques eux-mêmes qui suscitent la crainte et la pitié chez le spectateur qui les regarde et qui provoquent en lui la catharsis⁴⁸⁰. Nous verrons ainsi ce qui suscite les passions autant chez les personnages que chez les spectateurs, afin de mieux appréhender le pathétique et comprendre comment s'effectue la catharsis chez les personnages et le public.

A - LA PLACE DU PERSONNAGE DANS L'ENCHAINEMENT « PATHETIQUE-CATHARSIS » : ARISTOTE ET CASTELVETRO

Le personnage devient la clef de la représentation des passions puisque c'est par lui qu'elles sont mises en scène et qu'elles évoluent dans la tragédie, à travers ses paroles, ses gestes. Ainsi, les relations entre les passions de certains personnages et le *pathos* pour les spectateurs et aussi d'autres personnages, s'établissent par

passion voile le regard, le juge, pris par le sentiment, cesse totalement de chercher méthodiquement la vérité ; il est emporté par le flot de la passion et cède, pour ainsi dire, au torrent qui l'entraîne. »

⁴⁷⁹ Aristote, *Poétique*, 1452b, XI.

⁴⁸⁰ Voir Aristote, *Poétique*, XI, 1452a et b.

l'intermédiaire des acteurs. La création de l'univers pathétique et l'aboutissement à la catharsis dépendent de la performance des personnages qui doivent transmettre leurs passions et atteindre ainsi leur public.

Ainsi, certains personnages des tragédies de notre corpus sont de véritables personnifications des passions, des représentations vivantes des passions parce qu'ils mettent en scène par la parole et les attitudes les passions qu'ils ressentent. En nous référant au tableau des différentes passions que nous avons établi dans de la première partie de notre travail, nous pouvons observer, dans chacune des tragédies, que certains personnages incarnent majoritairement une passion.

Dans *Porcie*⁴⁸¹ et *Cornélie*⁴⁸², une utilisation des principes de visualisation fait des deux héroïnes éponymes des représentations vivantes de la souffrance. Nous retrouvons la même thématique du malheur renforcée par l'isotopie des pleurs que nous rencontrons dans *les Juives*. Fait écho au « corps languissant » d'Amital, l'état de Porcie : « j'endure languissante » au vers 1513 et l'image est prolongée de manière plus abstraite avec Cornélie qui s'associe aux ombres languissantes, « Languissante, chetive, et de mes pleurs fumeuses⁴⁸³ », « (...), et tombant legere Ombre⁴⁸⁴, » ne désirant pas survivre à ses deux maris. Les scènes de douleur et de déploration sont alors transformées en scènes d'action par les images et par la gestuelle des personnages. En effet, les verbes d'action utilisés permettent d'imaginer les mouvements violents et répétitifs que peuvent subir les héroïnes : « Enflambez, decoupez, brisez, faites resoudre » au vers 1649, les scènes sont projetées dans le futur selon le mode délibératif du discours oratoire. La tirade de Cornélie est caractérisée par le même procédé : « Arrachez-moy », « étouffez-moy » au vers 1829, « poussez-moy » au vers 1830, « Tirez-moy » au vers 1831, renforcé par la répétition de « Venez » quatre fois sur deux

⁴⁸¹ Voir Tirade de Porcie en Annexe V.

⁴⁸² Voir Tirades de Cornélie en Annexe VI et VII.

⁴⁸³ Robert Garnier, *Cornélie*, *op. cit.*, v. 1929.

⁴⁸⁴ *Ibid.*, v. 1933.

vers⁴⁸⁵. Ainsi, anéantis par la douleur, la peur, la souffrance, les personnages semblent donner le spectacle d'une interrogation sur le sens du tragique.

Dans *Hector* de Montchrestien, le héros se définit par l'honneur guerrier et la gloire. Si c'est un homme d'action, c'est parce que cette action a pour origine sa passion qui combine un « sens exaspéré de l'honneur, et un souci ombrageux de la gloire⁴⁸⁶. » Cette passion est l'exacerbation d'une vertu qui le définit également, la vaillance qui est « une disposition naturelle, ou, si l'on se place dans la perspective de cette tragédie, un don des Dieux⁴⁸⁷ ». La vertu tend à se transformer en passion au moment où elle est excessive puisque le héros « brusle d'honneur⁴⁸⁸ », Hécube parle de sa « nuisible vaillance » au vers 1636, Andromaque fait allusion à son état, devant la déception de Priam pour qui Hector n'a pas tenu sa promesse de devenir raisonnable, en expliquant que « son transport et non luy maintenant la transgresse » au vers 1652. Le héros n'est pas maître de lui-même, mais consumé par une passion qui lui dicte ses actions ; au plaisir est associée la gloire : « L'ardeur de plaire à tous que la gloire luy donne / Est cause bien souvent qu'il ne plaist à personne⁴⁸⁹ ».

Le pathétique le plus intense naît de ce qui cause une peur et une compassion exacerbées : ces deux sentiments naissent de l'emprise de la passion sur le personnage, du moment où ce n'est plus le personnage qui agit, puisque son esprit est perverti. C'est pour cela que les personnages spectateurs de cette mise en scène des passions font référence aux passions des héros pour parler des héros, les chœurs dénonçant souvent cette aliénation du héros. Ainsi, dans *Hector* de Montchrestien, la prise de conscience de la transformation du héros en passion vivante est mise en évidence par le chœur à la fin

⁴⁸⁵ *Ibid.*, v. 1837-1838.

⁴⁸⁶ Françoise Charpentier, *Les débuts de la tragédie héroïque : Antoine de Montchrestien (1575-1621)*, op. cit., p. 456.

⁴⁸⁷ *Ibid.*, p. 457.

⁴⁸⁸ Antoine de Montchrestien, *Hector*, op. cit., v. 1581.

⁴⁸⁹ *Ibid.*, v. 1679 et 1680.

de l'acte II, il clôture ainsi toutes les tentatives de raisonner le héros par les autres personnages :

Tant plus que l'ame gousté au doux fruit de la gloire
Plus en croit le desir ;
Ce philtre est si plaisant qu'on s'altere à le boire,
Et que plus on en boit plus en vient de plaisir.

Si rien peut exciter la vertu genereuse
C'est la clarté du nom
Qui penetre à travers toute nuë ombrageuse,
Et discourt par le Ciel sur l'aisle du renom.

La pompe des grandeurs est au sens agreable,
L'or nous charme les yeux ;
La volupté nous rit, nous aimons bonne table ;
Mais le desir d'honneur nous touche encor mieux.⁴⁹⁰

« Le desir d'honneur » est mis au même rang que « la pompe des grandeurs », « l'or », « la volupté », et la « bonne table », la gloire ne peut rester dans la catégorie des vertus du moment qu'elle entre dans un engrenage régi par le plaisir qui s'accroît comme le montre la métaphore du « doux fruit de la gloire » dont le désir ne peut être contenté.

Mais le pathétique peut naître aussi d'un événement pathétique qui provoque la crainte et la pitié comme le montre Castelvetro. Mais pour Aristote, la crainte et la pitié doivent naître de l'agencement de l'action qui crée un effet de surprise :

Puisque l'imitation a pour objet non seulement une action menée jusqu'à sa fin, mais aussi des événements qui suscitent crainte et pitié ; puisque ces sentiments naissent surtout lorsque ces événements, tout en découlant les uns des autres, ont lieu contre notre attente (l'étonnement sera ainsi plus fort que s'ils avaient eu lieu spontanément ou par hasard, parce que parmi les coups du hasard, paraissent les plus étonnants ceux qui semblent s'être produits comme à dessein – tel le cas par exemple, de la statue de Mitys à Argos qui tua l'homme coupable de la mort de Mitys en tombant sur lui au moment où il regardait un spectacle : de tels événements ne semblent pas avoir lieu par hasard), il s'ensuit que les histoires de ce genre sont nécessairement les plus belles.⁴⁹¹

Les sentiments naissent donc aussi des événements pathétiques qui suscitent alors la crainte et la pitié chez le public à un niveau

⁴⁹⁰ *Ibid.*, v. 901 à 912.

⁴⁹¹ Aristote, *Poétique*, IX, 1452a.

tragique externe, comme il le signale par ailleurs, mais ce mode de provocation des passions lui semble mineur. A un niveau interne, c'est-à-dire entre les personnages qui représentent les passions, ces événements sont aussi le fruit des affrontements passionnels : le personnage sous l'emprise de l'amour provoque un événement pathétique comme dans *Marc Antoine*, où Cléopâtre ayant simulé la mort par désir passionné de ramener Antoine à elle, provoque la véritable mort d'Antoine, qui est un événement pathétique. Les passions ne sont pas forcément les déclencheurs de ces événements pathétiques, l'inverse du processus est tout aussi valable : l'événement pathétique peut d'abord avoir lieu, et après surviennent les passions déclenchées alors par cet événement. Ainsi, la mort est un événement qui peut survenir en début de tragédie, comme dans *La Famine ou les Gabéonites*, où la mort de Saül est l'événement pathétique à l'origine de la pitié que ressentent les personnages et qui s'expriment par la douleur dans la déploration.

Castelvetro analyse, en s'inspirant d'Aristote, le processus de développement de la pitié et de la compassion en insistant sur les personnages et en constituant différentes catégories de personnages, par ordre croissant d'intensité, qui permettent de produire la pitié et la compassion :

(...) molto più spavento producono e molto più sono degni di compassione coloro che per errore di mente operano orribilmente, credendo d'operare convenevolmente, come Ercole forsennato che uccide la moglie e i figliuoli credendogli essere fiere. E molto più ancora genera compassione e spavento colui che per errore dello stormento opera orribilità, come fecero Peleo e Adrasto, che uccisero l'uno Eurizione suo amico e l'altro Ati suo signore per cagione dell'errore del dardo, volendo uccidere la fiera. E maggiore spavento e maggiore compassione ancora procederà dall'operazione di colui che, per ignoranza delle persone, commetterà cosa orribile, come perciò commise Cinara dormendo con la figliuola. Il quale spavento e la qual compassione aggiungono al sommo grado quando altri, per quelli mezzi per gli quali si crede fuggir l'orribilità e allontanarsene, operandolo la ignoranza delle persone, più vi s'avvicina e v'incappa ; e tale è Edipo, che scostandosi, sì come credeva, dal padre e dalla

*madre shifando l'orribilità, vi s'apressò, e per ignoranza delle perdone fece quello che più abominava.*⁴⁹²

Si Aristote insiste sur différents types d'action qui provoquent la peur et la compassion, privilégiant la péripétie et la reconnaissance, Castelvetro privilégie les personnages et distingue des catégories de personnages qui provoqueraient davantage la peur et la compassion et qu'il serait recommandé d'utiliser dans la dramaturgie tragique afin de pouvoir intensifier le pathétique.

1 Les catégories de personnages du pathétique

Il existe donc cinq types de personnages qui correspondent à des événements pathétiques qui provoquent la peur et la compassion :

*Adunque sono cinque gradi di persone operanti orribilità che muovono in altrui compassione e spavento ; ma non ugualmente, perciocché gli operanti con deliberazione e con cagione giusta muovono meno, e gli operantila per errore di mente muovono in altrui le predette compassioni alquanto più ; e quelli che l'operano per errore di stormento ancora alquanto più de' secondi operano spavento e compassione, si come più di questi gli operano coloro che commettono orribilità per ignoranza delle persone ; e tra questi, quelli sono degnissimi di compassione e massimamente spaventano che caggiono nell'orribilità per quelli mezzi per gli quali cercano di fuggirla.*⁴⁹³

⁴⁹² Castelvetro, *Poetica d'Aristotele vulgarizzata e sposta*, op. Cit., p. 302, nous traduisons : « Il y a donc cinq types de personnages qui déclenchent chez autrui la compassion et la peur, mais à des niveaux différents : les personnages qui agissent horriblement par une perversion de l'esprit, en croyant agir convenablement produisent beaucoup plus de peur et sont beaucoup plus dignes de compassion ; ainsi, Hercule sous l'empire de la fureur, tue sa femme et ses enfants en croyant que c'étaient des bêtes sauvages. Et celui qui commet un acte horrible par une erreur de jugement crée encore beaucoup plus de peur et de compassion, comme font Pélée et Adraste, qui sont tués l'un par Eurizion son ami et l'autre par Ati son seigneur à cause d'une erreur de lancer de javelot en voulant tuer des bêtes sauvages. Et une très grande peur et une très grande compassion seront produites là encore, de l'action de celui qui, par ignorance de celui qui est en face de lui, commet un acte horrible ; comme Cinara lorsqu'il dort avec sa fille. Cette peur et cette compassion augmentent en intensité lorsque le personnage croit, par certains moyens, fuir l'acte horrible et le réduire à néant, mais en agissant par ignorance des personnes qui sont devant lui. Ainsi, il s'en rapprochera plus qu'il ne le veut et commettra l'acte horrible. Œdipe agit ainsi lorsqu'il quitte la demeure de son père et sa mère, par dégoût de l'horreur, du moins le croit-il, mais par ignorance des personnes qu'il rencontre, il s'approche et commet ce qu'il exècre le plus. » ; (Passage correspondant chez Aristote : Poétique, op.cit., 1452a).

⁴⁹³ Castelvetro, *Poetica d'Aristotele vulgarizzata e sposta*, op. Cit., p. 302, nous traduisons : « (...) ceux qui agissent pour une cause juste et après délibération émeuvent peu, ceux qui agissent par une perversion de l'esprit, provoquant alors davantage chez l'autre les sentiments cités plus haut ; et ceux qui agissent par erreur de jugement créent encore davantage que les autres la peur et la compassion, ainsi que ceux qui agissent en commettant un acte horrible par ignorance de la personne qui se trouve en face d'eux. Et au-dessus de tous ceux-ci, ceux qui ont commis un acte horrible à cause des moyens qu'ils ont utilisés pour le fuir, sont encore plus dignes de compassion et deviennent extrêmement effrayants. »

Nous retrouvons certains de ces cas de figures dans les pièces de notre corpus : les émotions provoquées varient alors d'intensité, selon le mode adopté. Par exemple, le premier type de personnage défini par Castelvetro se retrouve en la personne de la reine d'Angleterre dans la tragédie de *La Reine d'Escoce*, de Montchrestien, ainsi que dans *La Carthaginoise*, chez les deux protagonistes, Massinisse et Sophonisbe et dans *Hector*, chez le personnage éponyme. En effet, les personnages agissent pour une cause juste, après délibération et la surprise n'est pas ménagée puisque l'on est certains des événements qui suivront : la reine d'Angleterre fera condamner la reine d'Escoce, tout est une question de temps, puisqu'elle veut connaître l'opinion de son conseil, et que son conseiller lui-même l'influence. Sophonisbe demande à Massinisse de la laisser s'empoisonner s'il n'a pas d'autre choix que de la laisser aux ennemis, et c'est ce qu'il fera, quand il verra qu'il n'y a plus d'autres solutions que d'accéder à la demande de sa bien-aimée. Enfin, Hector agit pour sa patrie ; après délibération, il décide d'aller défendre les siens : cette réaction était attendue et en soi elle n'a rien de surprenant, puisque le héros fait son devoir.

Ensuite vient la seconde catégorie de personnages qui agissent par une perversion de l'esprit, et qui selon Castelvetro émeuvent davantage, certainement parce qu'ils sont impuissants à pouvoir arrêter leurs agissements par quelque réflexion que ce soit. Il en est ainsi de Saül chez La Taille, de David et Aman chez Montchrestien, et Phèdre chez Garnier : la passion étant une perversion de l'esprit, Saül est en proie à la folie et ne s'en rend pas compte, son esprit étant totalement perverti ; David sous le coup de l'adultère qui est un amour coupable, commet des actes horribles comme faire tuer le mari de Bethsabée ; Aman submergé par le désir de puissance est prêt à sacrifier tout un peuple, d'autant plus que ce désir est guidé par la vengeance. Chez Garnier, dans *Hippolyte*, Phèdre subit aveuglément sa passion amoureuse, jusqu'à la mort. Tous ces personnages sont

victimes de leurs passions, leur esprit étant perverti, la passion ayant pris le contrôle de la raison.

La troisième catégorie de personnages comprend ceux qui agissent non plus par une perversion de l'esprit, mais par une erreur de jugement, c'est-à-dire qu'ils sont lucides et surtout conscients de ce qu'ils font, excepté que sous l'influence de leur passion ils se trompent pensant agir selon la raison, mais la passion ayant pris l'apparence de cette dernière, ils ne peuvent rester objectifs. Chez Garnier par exemple, dans *Hippolyte* et *Antigone ou La Piété*, Thésée d'abord agit par erreur de jugement quand il déclenche la colère de Poséidon contre Hippolyte, écoutant les paroles mensongères de la Nourrice et de Phèdre, sans discernement ; ensuite, Créon ne prend pas au sérieux les paroles de son fils Hémon, lorsque ce dernier menace de mourir avec Antigone s'il ne levait pas sa condamnation à mort. Les émotions ressenties par le spectateur seront alors d'autant plus fortes que les personnages sont persuadés du bien fondé de leurs actions alors qu'ils s'y enlisent davantage.

Puis vient la quatrième catégorie de personnages qui comprend ceux qui commettent un acte horrible, par ignorance de la personne qui leur fait face : cette catégorie n'est pas à proprement parler représentée dans notre corpus, mais dans *Antigone ou La Piété*, nous pouvons y trouver une allusion lorsque Œdipe raconte comment il a tué Laïos et pris sa place auprès de Jocaste, ayant même eu des enfants de sa propre mère. Cependant, toute l'action s'est déroulée sans que le héros ne sache qui il avait vraiment en face de lui, c'est-à-dire son père et ensuite sa mère. Le début d'*Antigone* situe donc l'intrigue mais ne constitue pas le développement principal de la pièce même si en effet, de ce point de vue, le personnage d'Œdipe correspond bien à la quatrième catégorie énoncée par Castelvetro.

Enfin, la cinquième et dernière catégorie de personnages provoquant davantage la peur et la compassion, sont ceux qui commettent un acte horrible à cause des moyens par lesquels ils cherchaient à le fuir : chez Montchrestien, dans *Marc Antoine*,

Cléopâtre voudrait attirer l'attention de Marc Antoine, afin que ce dernier soit à ses côtés sans que la tourmente d'une trahison ne vienne gâcher leur bonheur ; seulement pour ce faire, Cléopâtre simulera la mort qui provoquera celle de Marc Antoine, lequel se suicide en apprenant la mort de sa bien-aimée. La fausse mort de Cléopâtre était un moyen de fuir la tourmente de la guerre et son cortège de trahisons et de déceptions, sauf que le moyen employé pour se rapprocher de Marc Antoine est aussi celui qui provoque sa mort donc qui l'éloigne en fin de compte. L'ironie tragique de deux passions qui suivent chacune leur évolution dans l'incompréhension la plus totale, provoquant ainsi des situations les plus pathétiques possibles ; le spectateur atteint alors le sommet dans le ressenti de la peur et la compassion.

A certains types de personnages correspondent certaines actions et donc certaines passions, mais sachant que la passion peut aussi ne pas être « active » mais « passive », comme pour la douleur exprimée dans les déplorations, la peur et la compassion ne viendraient donc pas uniquement d'une action, elles découleraient également de la douleur et de ses conséquences.

Mais toutes les situations pénibles subies par le personnage ne provoquent pas la peur et la compassion, il est nécessaire qu'il existe un sentiment d'injustice dans ces situations : les personnages ne doivent pas mériter leur situation :

*La compassione e lo spavento nasce ancora dalle persone che patiscono ; ma non da tutte, perciocché non nasce da quelle che patiscono perché hanno meritato di patire, come non nasce dalla morte di clitemnestra, perciocché se l'aveva ben meritata, parendo agli uomini comuni di non avere ad operar mai cosa per la quale debbano essi meritare cotale punizione. Né tutti quelli li quali sono indegni della passione muovono spavento e compassione, conciosa cosa che si truovino di quelli che s'inducono ad uccidere se stessi senza aver punto meritata la morte ; (...).*⁴⁹⁴

⁴⁹⁴ Castelvetro, *Poetica d'Aristotele vulgarizzata e sposta*, op. Cit. p. 302 et 303 : « La compassion et la peur naissent encore de personnages qui souffrent, mais pas de tous : ainsi, elles ne naissent pas de la mort de Clitemnestre, parce qu'elle l'a mérité, en ressemblant aux hommes ordinaires qui n'ont pas à agir pour mériter une telle punition. Et tous ceux qui sont indignes de passion ne suscitent pas la peur et la compassion, et parmi ceux-ci nous trouvons ceux qui sont poussés à se tuer sans avoir commis un acte méritant la mort. »

Le pathétique naît du décalage entre la situation du personnage, les conséquences tragiques auxquelles il est soumis ; plus le personnage subit de malheur alors qu'il ne l'a pas mérité, plus le pathétique croît en intensité :

Une haine réciproque ne suscitera – que le personnage agisse ou s'en tienne aux intentions – aucun sentiment de pitié, sauf au moment où surviendra l'événement pathétique lui-même ; l'indifférence n'en suscitera pas davantage. Mais les cas où l'événement pathétique survient au sein d'une alliance, par exemple l'assassinat, l'intention d'assassiner ou toute autre action de ce genre entreprise par un frère contre son frère, par un fils contre son père, par une mère contre son fils ou par un fils contre sa mère, ce sont ces cas qu'il faut rechercher.⁴⁹⁵

Grâce à ces situations multiples au sein desquelles se trouvent des personnages spécifiques, l'événement pathétique tant recherché produira chez le spectateur la pitié et la crainte afin de conduire à la catharsis. Ainsi, dans *Antigone ou La Piété* de Garnier, le décalage entre les passions d'Oedipe, des frères d'Antigone et de Créon surtout crée un déséquilibre de situation qui favorise l'apparition du pathétique à son plus haut degré, puisque lorsque l'événement pathétique survient, c'est-à-dire la mort d'Antigone, l'injustice est à son comble. Le personnage innocent subit les conséquences des passions d'un personnage cruel et sera condamné à mort.

D'abord elle est le bâton de vieillesse de son père, la seule à qui il peut s'adresser ; puis elle reconforte sa mère face au conflit de ses frères, elle exige une sépulture pour celui de ses frères qui a péri, affrontant ainsi les foudres de son oncle. Ce dernier finit par la condamner à mort à titre d'exemple, et comme le dit elle-même l'héroïne : « Souvenez-vous de moy, que la mort on me donne, / Qu'on me livre à la mort pour avoir esté bonne⁴⁹⁶. » Par ailleurs, elle résume bien tous les événements auxquels elle a assisté et qu'elle a

⁴⁹⁵ Aristote, *Poétique*, XIV, 1453b.

⁴⁹⁶ Robert Garnier, *Antigone ou la piété*, *op. cit.*, v. 2220 et 2221.

tenté d'influencer par sa piété, mais qui finalement ont été caractérisés ou le seront par la mort :

Que fera désormais la vieillesse explorée
De mon père aveuglé, d'avec moi séparée ?
Que ferez-vous ? hélas ! qui vous consolera ?
Qui conduira vos pas, et vous nourrira ?
Hâ je sçay que bien tost sortant de ma caverne,
Je vous verray mon père au profond de l'Averne !
Vous ne vivrez long temps après mon triste sort,
Cette nouvelle icy vous hastera la mort.
Je vous verray ma mère esclandreuse Iocaste,
Je verray Eteocle, et le gendre d'Adraste,
N'agueres devalez sur le noir Acheron,
Et non passez encor par le nocher Charon.⁴⁹⁷

La mort d'Antigone va émouvoir parce que l'héroïne ne l'a pas mérité, et aussi parce qu'elle est le résultat d'événements et de passions indépendants de sa volonté qui finissent par avoir de l'influence sur sa propre vie.

L'événement pathétique qui provoque pitié et crainte chez le spectateur survient ici au sein d'une action où « (...) des personnages accomplissent l'acte terrible, mais l'accomplissent sans le savoir, et par la suite reconnaissent leur alliance avec la victime⁴⁹⁸ (...) »

La folie d'Hercule est latente et explose au milieu de la tragédie, de manière extrêmement violente, spectaculaire ; celle de Saül est différente, moins spectaculaire que chez Sénèque, mais sa mise en scène repose sur une dynamique stratégique : la folie est représentée dans l'exorde et l'infanticide n'est pas commis. Hercule commet le pire et après sa prise de conscience la tragédie se termine alors que Saül ne commet pas le meurtre de ses enfants mais ceux de personnages anonymes, mettant en scène sa folie tout au long de la pièce par des comportements que décrivent les personnages, d'abord ses fils, puis le Premier Escuyer :

Mon Dieu ! quelle fureur et quelle frenaisie
A n'agueres du Roy la pensée saisie !
O piteux de voir leans un Roy

⁴⁹⁷ *Ibid.*, v. 2192 à 2203.

⁴⁹⁸ Aristote, *Poétique*, XIV, 1453b.

Sanglant et furieux forcener hors de soy,
 De le voir massacrer en son chemin tout homme !
 Il detranche les uns, les autres il assomme,
 D'autres fuyent l'horreur de son bras assommant :
 Mais or je l'ay laissé de sang tout escumant,
 Cheut dans son pavillon, où sa fureur lassee
 Luy a quelque relasche à la parfin causee,
 Et dort aucunement, d'icy je l'oy ronfler,
 Je l'oy bien en resvant sa furie souffler.
 Il repaist maintenant son ame d'un vain songe,
 Ores ses bras en l'air et ses pieds il allonge,
 Ores en souspirant resve je ne sçay quoy :
 Par ainsi son esprit de sa fureur n'est coy.
 Ores sur un costé, or sur l'autre il se vire,
 Pendant que le sommeil luy digere son ire :
 Mais comme l'Ocean du vent D'où-est soufflé
 Se tempeste longtemps et devient tout enflé,
 Et jaçoit que du vent cesse la rage horrible,
 Son flot n'est pas pourtant si tost calme et paisible,
 Ainsi de son esprit la tourmente, et les flots
 Qu'esmouvoit sa fureur, ne sont or en repos :
 Car tantost estendu, gisant comme une beste,
 Il regimboit du pied et demenoit la teste.
 Mais le voicy levé, voyez comme ces yeux
 Estincellent encor' d'un regard furieux !⁴⁹⁹

Le furieux « revient à soy » également et possède des moments de lucidités, comme l'indique la didascalie avant le vers 264, alors que chez Sénèque le furieux ne revient à lui qu'une seule fois, après qu'il ait commis les infanticides. Saül montre une sorte de volonté de dompter sa folie, par les nombreuses tentatives de retour à lui-même tout au long de la tragédie, la passion est vécue sous un mode laborieux, qui interpelle la réception et peut faire croire à une possible guérison du personnage, ou au moins à la survie des fils du héros qui les a épargnés. Mais l'ironie tragique fait que si leur père ne les a pas tués, ils meurent sur le champ de bataille indirectement à cause de ce même père dont ils défendent le camp :

Mes fils sont morts pour moy, doi-je estre paresseux
 Et laschement ingrat à mourir apres eux ?
 Doi-je doncques avoir pompeuse sepulture,
 Et les pauvres Enfans seront aux chiens pasture ?⁵⁰⁰

⁴⁹⁹ Jean de La Taille, *Saül le Furieux*, *op. cit.*, v. 221 à 248.

⁵⁰⁰ Jean de La Taille, *Saül le Furieux*, *op. Cit.*, v. 1009 à 1012.

La représentation des passions selon différents types d'actions, comme la représentation qui passe par le spectaculaire, oriente la réception vers une catharsis qui peut avoir lieu parce que les passions ressenties seront purgées, les émotions n'ouvrent pas sur le champ de la réflexion. Cependant dans certains cas, il existe une tension entre la représentation pure et l'enseignement, une distance s'instaure entre la représentation et l'épuration des passions, pour aboutir à l'enseignement par la réflexion, lorsque le spectacle est guidé par des références morales dont l'objectif est didactique.

2 Les personnages vecteurs du spectaculaire : conciliation d'Aristote et de Quintilien pour produire le pathétique

Dans les tragédies à forte influence sénèque, certaines modalités d'expression des passions sur scène conduisent à une représentation des passions par le spectaculaire, contribuant au pathétique et à la catharsis. En effet, l'influence sénèque se traduit dans l'expression des passions, alors que l'influence biblique est manifeste dans le jugement sur les passions. Ce qui explique que dans les tragédies d'inspiration sénèque la représentation des passions passe par le spectaculaire sous l'influence rhétorique de Quintilien, pour qui le pathétique naît de la vive description, de l'*enargeia*⁵⁰¹. Cette manière de procéder reste très efficace pour faire naître les émotions.

La Troade de Garnier, comme *Les Troyennes* de Sénèque, met en scène la pitié et la colère par l'intermédiaire de la douleur et de la vengeance, sous forme de tableaux vivants que deviennent les personnages : les didascalies deviennent inutiles, les gestes, les attitudes sont traduits par les paroles qui ont un double rôle. C'est la raison pour laquelle Garnier et Montchrestien n'usent pas de didascalies, et amplifient les discours par des figures stylistiques

⁵⁰¹ Voir Quintilien, *Institution oratoire*, op. cit., VI, II, 29 et 30.

métaphoriques. La tragédie de Garnier, comme celle de Sénèque s'ouvre sur une déploration de Hécube et des Troyennes ; les images, la gestuelle des personnages valent pour didascalies, les passions sont exprimées uniquement par les personnages, à tel point que la dramaturgie n'a pas besoin de recourir à des procédés déictiques comme les didascalies :

*Fidae casus nostri comites
soluite crinem, per colla fluent
maesta capilli tepido Troiae
pulvere turpes : paret exertos
turba lacertos ; veste remissa
substringe sinus utroque tenus
pateant artus. Cui conjugio
pectora velas, captive pudor ?
Cingat tunicas palla solutas,
uacet ad crebri verbera planctus
furibunda manus ; - placet hic habitus,
placet : agnosco Troada turbam.
Iterum luctus redeant ueteres,
Solitum flendi uincite morem :
Hectora flemus.⁵⁰²*

La réplique de Hécube chez Sénèque met en mouvement la douleur elle-même comme actant, puisque c'est la douleur, signe de pitié, qui régit l'action des personnages : *vires exprome, sonent (...)* *planctu*, et *totos reddat (...)* *gemitus*, qui sont des verbes d'action définissant la douleur mettent en images cette douleur en la personnifiant. Ensuite, prennent le relais les gestes, conséquences de cette douleur : *saevite* et *tundite* se rapportent à *manus*, qui interpellent la vue mais l'ouïe également, par des images utilisant des verbes précis, *audiat, tundite, pulsu (...)* *vasto*, et *solito (...)* *sono*. La gestuelle commence par les mains et s'étend aux autres membres, le chœur prend le relais de Hécube pour continuer la déploration mise en scène par les meurtrissures que chacun s'inflige lui-même :

⁵⁰² Sénèque, *Les Troyennes*, op. cit., v. 83 à 97 : « O fidèles compagnes de notre infortune, dénouez votre chevelure ; que vos cheveux flottent tristement sur votre cou, souillés de la cendre encore tiède de Troie ; que votre troupe tienne ses bras levés et prêts ; défaites vos vêtements et retenez-les par un nœud en laissant votre corps nu jusqu'au ventre. Pour quel mariage, voileriez-vous vos poitrines avec pudeur, captives ? Que votre manteau serve seulement de ceinture à vos tuniques dégrafées ; que votre main furieuse soit libre pour les coups redoublés dont vous vous meurtrirez. J'aime cet appareil ; oui, je l'aime ; il me fait reconnaître < en vous > une troupe de Troyennes. Que vos lamentations d'autrefois reprennent, mais surpassez encore vos pleurs accoutumés. C'est Hector que nous pleurons. »

*Tibi nostra ferit dextra lacertos
umerosque ferit tibi sanguineos ;
tibi nostra caput dextera pulsat,
tibi maternis ubera palmis
laniata jacent : fluat multo
sanguine manet quaecumque tuo
funere feci rupta cicatrix.⁵⁰³*

La mise en scène verbale des blessures renforce l'intensité de la passion par les tableaux de carnage et d'agonie : *ferit tibi sanguineos*, et *maternis ubera palmis laniata jacent : fluat et multo sanguine manet (...)* *rupta cicatrix* illustrent de façon hyperbolique, par une progression thématique constante du sang, la douleur qui conduit au désir de s'anéantir.

Dans *La Troade*, le thème du sang est moins utilisé, le langage du corps, les postures et les pleurs plus que les images de blessures prédominent, comme chez Sénèque, c'est Hécube qui guide la déploration :

Mais pourquoi, cher troupeau : pourquoi filles captives
N'emplissez-vous de cris ces resonnantes rives ?
Pourquoi cessent vos pleurs, et pourquoi cessez-vous
D'ouvrir votre poitrine et la plomber de coups ?
Pleurons nostre Ilion, ô filles, pleurons Troye,
Et que le Ciel sanglant nos cris funebres oye.
Les obseques faisons de Troye, et que les bois
D'Ide malencontreuse entendent nostre voix.⁵⁰⁴

Les coups sur la poitrine et la métaphore du « Ciel sanglant » rappellent la réplique du chœur précédent chez Sénèque, mais certaines images sont reprises chez Sénèque et glosées dans les répliques de Hécube ou du chœur chez Garnier :

Vos espauls albastrines
Despouillez, et vos bras blancs,
Et vos honnestes poitrines
Découvrez jusques aux flancs :
Vos robes soyent avalees.
Aussi bien pour quel espoux,
Esclaves, garderez-vous
Vos pudicitez volees ?

⁵⁰³ Sénèque, *Les Troyennes*, op. cit., v. 116 à 123 : « C'est pour toi que notre main droite frappe nos épaules, nos avant-bras ; pour toi qu'elle frappe nos seins ensanglantés ; c'est pour toi que notre main droite bat notre tête, pour toi que ces paumes maternelles déchirent ces mamelles ; qu'elles coulent et ruissellent de flots de sang, toutes les cicatrices rouvertes des blessures que je me fis à tes funérailles. »

⁵⁰⁴ Robert Garnier, *La Troade*, op. cit., v. 117 à 124.

Ceste façon m'est plaisante,
Et convient à nostre estat.
Que vostre main forcenante
Vostre triste sein ne bat ?
Pleurons nos malheurs Troïques,
Pleurons et pleurons encor
La mort funeste d'Hector,
Reveillans nos pleurs antiques.⁵⁰⁵

L'Hécube de Garnier reprend le discours de celle de Sénèque, mais avec moins de violence et de sang, avec davantage de pleurs et en atténuant certaines images violentes, les impératifs sont remplacés à certains endroits par des incitations sous forme de questions oratoires. Elle glose ce qui est exprimé chez Sénèque en une réplique :

Or deployez vos mains blanches,
Que vostre sein soit déclos,
Que vos habits jusqu'aux hanches
Vous tombent dessus le dos :
Et puis selon que la rage
De vostre juste langueur
Vous animera le cœur,
Faites à vos corps outrage.⁵⁰⁶

La mise en scène de la douleur est légèrement différente, parce qu'elle semble prolongée chez Garnier, mais moins violente, alors qu'elle est assez brève et très violente chez Sénèque : les deux modes de représentation relèvent néanmoins du spectaculaire, puisque les images et les postures sont les mêmes, seules les modes de représentation varient.

Le chœur chez les deux dramaturges suit le protagoniste qui mène la déploration, la répartition de la parole obéit dans les deux cas à un volume plus important pour les héroïnes que pour les chœurs qui, d'un dramaturge à l'autre tiennent des discours assez similaires : les gestes des mains vers la tête et plus précisément sur la chevelure restent identiques, alors que chez les héroïnes, la gestuelle est différente. Ainsi, chez Garnier, Hécube reprend dans ses répliques le

⁵⁰⁵ Robert Garnier, *La Troade*, op. cit., v. 165 à 180.

⁵⁰⁶ *Ibid.*, v. 189 à 196.

discours de son modèle, mais intègre aussi certaines répliques que Sénèque laisse au chœur. La gestuelle est plus amplifiée chez l'Hécube de Garnier, le chœur s'exprime moins par le corps que chez Sénèque, c'est l'héroïne qui guide la déploration :

*Solvimus omnes lacerum multo
funere crinem ;
coma demissa est libera nodo
sparsitque cinis fervidus ora ;
complete manus :
Hoc ex Troia sumpsisse licet.
Cadit ex umeris vestis apertis
Imumque tegit suffulta latus ;
Iam nuda vocant pectora dextras.*⁵⁰⁷

Ainsi, le chœur dans *La Troade* ne reprend pas toute la réplique du chœur des Troyennes :

Nos perruques destachees
De leurs cordons, vont mouvant
Sur nostre dos espanchees,
Comme ondes au gré du vent :
Nous allons leur blonde soye
Et nos fronts deshonorant
De cendres, le demeurant
De nostre defuncte Troye.⁵⁰⁸

Cette imitation transposée nous permet de constater que chez Garnier, semble être réservé au chœur un spectaculaire moins violent que celui qu'utilise l'héroïne, alors que chez Sénèque, de manière indifférente, le chœur et l'héroïne utilisent des images sanglantes. Le pathétique relève davantage de la gestuelle et de la déploration chez Garnier, que des images ; le spectaculaire est traduit par le corps plutôt que par les images verbales.

Le pathétique relève d'une mise en scène des passions dans *Saül Le Furieux*, inspiré de *l'Hercule Furieux* de Sénèque. La folie de Saül est la conséquence d'une crainte excessive de voir l'attaquer des soldats ennemis, et la tragédie de La Taille commence directement par la mise en scène de cette folie en exposition. Si chez Sénèque la scène de la tentative de meurtre a lieu au milieu de la pièce, chez La

⁵⁰⁷ Sénèque, *Les Troyennes*, *op. cit.*, v. 98 à 105 : « Toutes nous avons délié notre chevelure déchirée pour tant de funérailles : libres de leurs nœuds nos cheveux tombent et la cendre chaude a couvert nos fronts. Remplissons-en nos mains. C'est tout ce qu'il nous est permis d'emporter de Troie. De nos épaules nues glissent nos vêtements et leur nœud ne cache que le bas de nos flancs ; nos seins nus n'attendent plus que nos mains. »

⁵⁰⁸ Robert Garnier, *La Troade*, *op. cit.*, v. 181 à 188.

Taille elle inaugure la tragédie qui commence ainsi par une passion-action ; par ailleurs, la pièce de Sénèque débute par un monologue de Junon qui exprime sa colère et son désir de vengeance envers Hercule qu'elle jalouse.

Les deux scènes de représentation de la folie sont identiques dans la mesure où Saül comme Hercule tente de tuer ses enfants, mais leurs folies diffèrent dans leurs modalités d'expression, par les images verbales et les gestes des héros. Par ailleurs, la tragédie de Saül commence par une didascalie « Saül tout furieux », mais il n'y en aura pas d'autres, tout comme chez Sénèque où les indications didascaliques sur les actions de Hercule sont nombreuses, mais ont été ajoutées ultérieurement dans le texte d'origine. La parole joue un rôle de déictique, par le discours les héros décrivent leurs gestes, puisque la parole précède l'action :

*Quo se caecus impeegit furor ?
Vastum coactis flexit arcum cornibus
pharetramque solvit, stridet emissa impetu
harundo, - medio spiculum collo fugit
vulnere relicto.⁵⁰⁹*

Amphitryon décrit les gestes de Hercule, comme chez La Taille
Jonathe décrit les gestes de Saül :

Mais que voulez-vous dire,
De vouloir furieux vos trois enfants occire,
Et moy vostre Jonathe ? Or voila l'insensé
Qui dans son pavillon tout à coup s'est lancé,
Et qui m'eust fait outrage en sa folle cholere,
Comme s'il n'estoit plus le Roy Saul mon pere.⁵¹⁰

Mais si chez Sénèque, les coups sont véritablement donnés même si la mort ne s'ensuit pas, chez La Taille, le furieux tente de tuer son fils, mais n'a pas le temps de terminer son geste. La tragédie commence directement avec la tentative de meurtre, alors que chez Sénèque, elle s'ouvre sur un monologue de Junon, mais chez Sénèque il n'y a pas que tentative contrairement à la scène initiale chez La

⁵⁰⁹ Sénèque, *Hercule furieux*, op. cit., v. 991 à 995 : « Où sa folie furieuse s'est-elle lancée dans son aveuglement ! Sous son effort il a bandé l'arc immense et en a fait fléchir les cornes ; il a ouvert son carquois ; la flèche lancée s'élance en sifflant ; ah ! le trait a fui en y laissant une blessure. »

⁵¹⁰ Jean de La Taille, *Saül le furieux*, op. cit., v. 19 à 24.

Taille. Chez Sénèque, l'action commence au milieu de la pièce mais elle s'achève par la mort, alors que chez La Taille, elle commence dès le début mais le furieux ne réussit pas à tuer ses fils.

Le pathétique provient non seulement de la folie des personnages et sa mise en scène, mais aussi des types de liens qui existent entre les personnages qui s'affrontent ; selon Aristote, la nature des liens influence le spectateur :

Mais les cas où l'événement pathétique survient au sein d'une alliance, par exemple l'assassinat, l'intention d'assassiner ou toute autre action de ce genre entreprise par un frère contre son frère, par un fils contre son père, par une mère contre son fils ou par un fils contre sa mère, ce sont ces cas qu'il faut rechercher.⁵¹¹

Il semble que chez La Taille, sont privilégiées, à certains moments clés de la tragédie, l'exorde et la péroraison ainsi que les situations où l'action domine, plutôt que des images qui relèvent du spectaculaire. Ces dernières sont utilisées, mais une fois que l'émotion est née de l'action, lorsque le pathétique est déjà provoqué.

B - CATHARSIS ET PATHETIQUE DE L'ENSEIGNEMENT

La purification par les passions ou la catharsis selon Aristote est ainsi définie au chapitre VI de la *Poétique* :

La tragédie est donc l'imitation d'une action noble, conduite jusqu'à sa fin et ayant une certaine étendue, en un langage relevé d'assaisonnements dont chaque espèce est utilisée séparément selon les parties de l'œuvre : c'est une imitation faite par des personnages en action, non par le moyen d'une narration, et qui par l'entremise de la pitié et de la crainte, accomplit la purgation des émotions de ce genre.⁵¹²

Le processus permet, en faisant éprouver au spectateur certaines passions, de s'en débarrasser ; ainsi la dramaturge cherche à émouvoir le spectateur en jouant sur les passions qui peuvent l'atteindre : « De ce point de vue, un spectateur est dans la même position que

⁵¹¹ Aristote, *Poétique*, XIV, 1453b.

⁵¹² *Ibid.*, VI, 1450a.

l'auditeur d'un discours oratoire : il doit être le sujet de mouvements de l'âme qui subjuguent sa raison⁵¹³. »

Georges Forestier insiste sur la différence entre discours oratoire et discours théâtral, car le discours oratoire utilise les passions comme moyen pour convaincre un auditoire, le persuader d'un argument donné, à l'inverse, la purgation des passions implique au moyen d'un discours et d'attitudes persuasives, que les passions doivent être provoquées chez le spectateur :

(...) dans le premier cas les passions dont on cherche à émouvoir l'auditeur font partie du processus persuasif auquel elles contribuent autant que la narration des faits, les preuves ou les raisonnements ; la persuasion est le terme, les passions ne sont qu'un des moyens pour y parvenir. Dans le cas de la tragédie, le phénomène est inverse. Ce sont les passions du spectateur qui sont la fin de la persuasion. La persuasion consiste à rendre croyable au spectateur la fiction mimétique de telle sorte qu'il puisse éprouver les deux passions tragiques et ressentir ainsi le plaisir propre à la tragédie.⁵¹⁴

Il semble donc que si le but final de la tragédie est la purgation des passions, « son objectif est leur excitation⁵¹⁵ » : la stimulation des passions provoque la crainte et la pitié qui sont les passions propres à la tragédie, sachant que la tragédie ne provoque pas exclusivement ces deux passions. Seulement le plaisir suscité par la représentation tragique est d'une nature particulière comme le signifie Aristote :

Car ce n'est pas n'importe quel plaisir qu'il faut demander à la tragédie, mais le plaisir qui lui est propre. Or, comme le plaisir que doit produire le poète vient de la pitié et de la frayeur éveillées par l'imitation, il est évident qu'il doit composer en inscrivant cela dans les actions.⁵¹⁶

Les malheurs représentés dans la tragédie suscitent chez les spectateurs des émotions dont le plaisir vient donc de la pitié ou de la terreur qu'ils ressentent.

⁵¹³ Georges Forestier, *Passions tragiques et règles classiques. Essai sur la tragédie française*, op. cit., p. 126.

⁵¹⁴ *Id.*

⁵¹⁵ Georges Forestier, *Passions tragiques et règles classiques. Essai sur la tragédie française*, op. cit., p.143.

⁵¹⁶ Aristote, *Poétique*, XIV, 1453b.

Ainsi, il semblerait qu'« une tragédie a atteint sa fin lorsqu'elle présente une intrigue « imitative » disposée de telle sorte qu'elle puisse susciter chez le spectateur des passions particulières qui lui font ressentir du plaisir⁵¹⁷. » La nature de ce plaisir, semble relever d'un processus émotionnel de purgation des passions qui devient la fin recherchée par la tragédie. Par ailleurs ces deux passions tragiques relevant de la douleur, l'on peut s'interroger sur leurs modalités de contribution au plaisir. Georges Forestier explique comment il est possible de faire coïncider cet apparent paradoxe, par la rhétorique et l'éthique :

La morale chrétienne, qui enseignait que les passions, loin d'être de simples mouvements de l'âme, sont des sortes de maladies spirituelles qui rendent l'homme esclave et le renforcent dans son état de pécheur, et qu'elles doivent donc être dominées ou éliminées, trouvait dans l'idée d'une purgation des passions un argument pour accepter que la tragédie mît ces mêmes passions sur la scène et que certains pussent la représenter comme un art à fin morale.(...) De son côté, la perspective rhétorique, qui liait étroitement ses trois finalités – *placere, movere, docere* (plaire, émouvoir, instruire) – , faisait du *placere* un auxiliaire des deux autres. Autrement dit le plaisir dont parlait Aristote paraissait devoir être compris comme la condition de la purgation des passions.⁵¹⁸

La tragédie aurait alors la capacité de faire disparaître des passions qu'elle exacerbe au préalable et de substituer le plaisir à la peine éprouvée lors de l'apparition de ces passions, comme le confirme un extrait des *Politiques* au sujet de la catharsis :

Ces hommes sont tous plus ou moins sensibles à certaines affections de l'âme comme la pitié et la crainte, ou encore la transe religieuse, car cette émotion là envahit complètement certains individus, mais, quand ils ont eu recours aux chants qui bouleversent l'âme, nous les voyons apaisés et guéris par les chants sacrés, comme s'ils prenaient une médecine ou un purgatif. Nécessairement les gens sensibles à la pitié, à la crainte, et ceux qui sont émotifs en général, et les autres dans la mesure où ils participent à ces émotions, éprouvent ces effets : tous subissent une sorte de purge et ont un sentiment de légèreté joint à du plaisir ; c'est ainsi que les chants qui ressortissent à la purgation procurent aux hommes une joie qui ne fait pas de mal.⁵¹⁹

⁵¹⁷ Georges Forestier, *Passions tragiques et règles classiques. Essai sur la tragédie française*, op. cit , p. 143.

⁵¹⁸ *Ibid.*, p. 145.

⁵¹⁹ Aristote, *La Politique*, Nouvelle traduction avec introduction, notes et index par J. Ticot, Paris, Librairie philosophique J. Vrin, 1996, livre III, chapitre 7, 1342 a 4-5, p. 208 et 209.

L'interprétation de la catharsis semble double puisqu'elle implique un aspect esthétique, mais aussi médical. Ces deux caractéristiques propres à la catharsis paraissent poser un problème de compatibilité selon les théoriciens⁵²⁰, mais nous pouvons nous accorder à dire que ces deux aspects coïncident au moment de la catharsis puisque le plaisir ressenti devant la mimésis provoquent le soulagement lié à l'évacuation des passions : « Ce serait la dimension esthétique du plaisir tragique qui permettrait la réalisation de la catharsis⁵²¹. » Patrick Dandrey explique comment le processus est possible, par le fait qu'il y ait « un plaisir inhérent à la mimésis⁵²² », lequel est « favorisé par la mise en œuvre parfaite du *mythos* tragique⁵²³ » et c'est ce plaisir d'une « réalité épurée⁵²⁴ » qui provoque les émotions chez le spectateur. Ainsi, pour Dandrey :

La Poétique d'Aristote avait fondé l'analyse des finalités assignées au spectacle tragique sur deux piliers, d'une part la jouissance provoquée par la mimésis maîtrisée, structurée et ornée, d'autre part la purgation corollaire des surplus passionnels responsables de la mélancolie.⁵²⁵

La production des émotions et leur purgation ne peuvent être dissociées puisqu'elles s'inscrivent dans la contemplation du spectacle de la tragédie : cette contemplation devient donc active lorsque le spectacle de l'imitation éveille la pitié et la frayeur qui suscitent un plaisir inhérent à l'imitation, sachant que ce dernier consiste en une sorte de participation à des choses pénibles sans les subir, en y étant confronté hors de la réalité, même si elles sont présentées de telle sorte qu'elles paraissent réelles. La pitié et la frayeur ressenties sont alors accompagnées du désir de savoir que ce n'est pas la réalité, mais qu'il s'agit uniquement de cette dernière

⁵²⁰ Voir Georges Forestier, *Passions tragiques et règles classiques. Essai sur la tragédie française*, op. cit. , p. 150.

⁵²¹ Georges Forestier, *Passions tragiques et règles classiques. Essai sur la tragédie française*, op. cit. , p. 150.

⁵²² Patrick Dandrey, « La rédemption par les lettres dans l'occident mélancolique (1570-1670). Contribution à une histoire de la jouissance esthétique », in *Le Loisir lettré à l'âge classique*, essais réunis par M. Fumaroli, Ph.-J. Salazar et E. Bury, Genève, Droz, 1996, p. 63-91.

⁵²³ *Id.*

⁵²⁴ *Id.*

⁵²⁵ *Id.*

transposée par l'art. Aristote l'explique lui-même au début du chapitre IV de la *Poétique* :

Imiter est en effet, dès leur enfance une tendance naturelle aux hommes – et ils se différencient des autres animaux en ce qu'ils sont des êtres fort enclins à imiter et qu'ils commencent à apprendre à travers l'imitation –, comme la tendance commune à tous, de prendre plaisir à contempler les images les plus exactes des choses dont la vue nous est pénible dans la réalité, comme les formes d'animaux les plus méprisés et des cadavres.⁵²⁶

Par le spectacle de la fiction tragique, le spectateur, en ressentant les passions mises en scène par l'intermédiaire des acteurs, se débarrasse de ce qu'il y a de douloureux dans ces passions, pour ressentir du plaisir :

Le phénomène de l'imitation artistique – en l'occurrence de la représentation théâtrale d'une fiction – crée une distance qui amortit la puissance émotionnelle de la frayeur et de la pitié et les épure de ce qu'elles ont de douloureux dans la vie réelle, les transfigurant ainsi en plaisir.⁵²⁷

Nous comprenons ainsi que la représentation tragique permet au spectateur d'en ressortir apaisé : la violence des passions représentées à cette époque difficile de l'histoire a finalement pour but d'empêcher ou de limiter la réalisation de ces mêmes passions dans la vie quotidienne en leur laissant le champs libre dans les tragédies et leurs spectacles. Ce processus liant à la fois art et médecine, puisqu'il s'agit des effets thérapeutiques de l'art dramatique est plus complexe qu'il n'y paraît, car est déclenché par la suite, un processus de réflexion post-cathartique : après la purgation des passions qui ont engendré le trouble de l'esprit, ce dernier apaisé peut réfléchir sur la fiction théâtrale et en dégager des règles morales. Pourtant, nous pouvons nous interroger sur les conséquences de la représentation théâtrale d'une fiction, dans la mesure où la purgation des passions n'est pas l'unique fin de la tragédie, car dans le cas de certaines tragédies, le

⁵²⁶ Aristote, *Poétique*, IV, 1448 b.

⁵²⁷ Georges Forestier, *Passions tragiques et règles classiques. Essai sur la tragédie française*, op. cit., p. 153.

spectateur est orienté vers une réflexion sur le sort des personnages ou de certaines notions qui lui permettent de continuer, même hors champ théâtral, un travail d'analyse intellectuel. En effet, le spectacle des passions extrêmes peut provoquer la catharsis et un apaisement lorsque pour les besoins de la fiction il sollicite une thématique d'invention antique, notamment avec les références sénéquiennes ; à l'inverse, si la fiction sollicite des thèmes d'actualité, ou que les allusions dans la fiction instaurent un pont entre cette fiction et la réalité, le spectacle des passions représentées soulève une interrogation chez le spectateur qui tente de faire les liens entre la fiction et la réalité et cherche ainsi à définir l'enseignement qui lui est donné.

Chez Sénèque, le pathétique du spectaculaire illustre les propos de Quintilien sur un pathétique provoqué par une représentation des passions utilisant l'enargeia. Mais dans ce théâtre, reste opératoire la théorie d'Aristote sur la purgation des passions, qui, chez le spectateur, s'effectue après que ces mêmes passions ont été suscitées pour mieux les faire disparaître : la catharsis est provoqué par le pathétique suscité selon les principes aristotéliens conjointement à un pathétique du spectaculaire privilégié par Quintilien et qui est finalement complémentaire. En effet, chez Sénèque, le pathétique est provoqué non seulement par l'agencement de l'action et les types de situations choisies, mais aussi par l'enargeia qui met en scène l'action et les passions de manière spectaculaire. Aristote semble privilégier un pathétique esthétique plus qu'un pathétique de l'enseignement :

Le principe, l'âme pour ainsi dire, de la tragédie est donc l'histoire ; en second lieu viennent les caractères. (...) Quand au spectacle, s'il exerce une séduction, il est totalement étranger à l'art et n'a rien de commun avec la poétique, car la tragédie réalise son effet même sans concours et sans acteurs.⁵²⁸

Le plaisir esthétique dont parle Aristote pour la catharsis est provoqué chez le spectateur grâce à des sujets étant choisis pour la

⁵²⁸ Aristote, *Poétique*, V, 1450b.

beauté de l'histoire et travaillés dans un style oratoire qui ne privilégie pas de messages moraux, alors que chez les dramaturges de la Renaissance que nous étudions, l'esthétique est mise au service de l'enseignement.

Ainsi, chez les dramaturges de la Renaissance, il semblerait qu'il existe un autre type de catharsis : le pathétique du spectaculaire qui permet la catharsis est associé à un pathétique de l'enseignement, déclenchant ainsi une réflexion sur des sujets d'actualité. Ainsi, la délectation tragique, qui naît du spectacle d'une souffrance ou d'une situation semblable à la nôtre, est rattachée au présent du spectateur par des ancrages thématiques significatifs. Le plaisir diffère donc de celui d'Aristote en ce qu'il apporte au spectateur une consolation, celle de ne pas être un cas isolé dans une situation tragique, et fait naître une réflexion sur des problèmes politiques notamment, les rapports entre gouvernants et gouvernés ou les processus de vengeance collective ou individuelle.

1 Définition du pathétique d'enseignement

Le pathétique dont la visée principale est d'instruire caractérise les tragédies qui traitent du problème de la tyrannie, de la question de la culpabilité collective et de la vengeance. Les dramaturges s'inspirent de sujets bibliques afin de mieux relier le sujet tragique et l'histoire contemporaine par un ancrage commun, les passions déclenchées par les divergences religieuses de l'époque. L'inspiration sénéquienne relève davantage d'un pathétique du spectaculaire, mais pour mieux atteindre le spectateur les deux formes de pathétiques sont mises en œuvre de façon complémentaire. La représentation des passions selon une visée didactique liée à un contexte d'actualité permet de définir un pathétique d'enseignement :

D'autres modifications apportées par Garnier situent l'action dans un contexte géographique, social ou culturel plus proche de la France du XVI^e siècle que de l'Antiquité.⁵²⁹

⁵²⁹ Florence Dobby-Poirson, *Le pathétique dans le théâtre de Robert Garnier, op. cit.*, Chapitre 6 : « La diffusion de l'émotion », p. 548.

Il s'agit d'une représentation des passions qui vise le spectateur, mais aussi le roi et les hommes de pouvoir afin de leur montrer la réalité des états sociaux, politiques et religieux. Par exemple, dans l'épître dédicatoire au duc de Joyeuse, Garnier expose ses intentions à propos des *Juifves* : « Or vous ay-je icy représenté les souspirables calamitez d'un peuple, qui a come nous abandonné son Dieu. C'est un sujet délectable, et de bonne et sainte édification⁵³⁰. » Ainsi, la scène théâtrale, tout en imitant les figures des tyrans sénéquiens, joue le double rôle de miroir civil et religieux en présentant une réflexion sur la monarchie.

Cette réflexion était alors le sujet central de la controverse politique au XVI^e siècle. D'abord née avec les dramaturges protestants comme De Bèze et Jean de la Taille, cette réflexion donne lieu à une propagande politique et religieuse, mais elle soulève aussi des interrogations sur la monarchie. La tyrannie de Nabuchodonosor notamment renvoie à la question de la clémence et de la rigueur royales à l'égard du coupable. Cette exploitation dramatique du pouvoir tyrannique permet alors au spectateur de réfléchir sur son temps : les problèmes d'actualité liés à la tyrannie et à la question de culpabilité collective sont exploités et se rattachent à des événements notoires qui font le lien entre la scène tragique et la réalité que connaît la réception de cette époque.

La littérature dramatique française est le lieu de réflexions politiques : nous pouvons observer les attitudes des tyrans mis en scène, les uns sont poussés par des mobiles vindicatifs, les autres se voient menacés par des ennemis qui cherchent à se venger d'injustices dont ils ont été victimes⁵³¹. Le lien avec l'époque contemporaine est explicité dans *Porcie* dont le sous-titre de 1568 définit l'enjeu de la tragédie : *Tragédie Française représentant la cruelle et sanglante saison des guerres civiles de Rome. Propre et convenable pour y voir*

⁵³⁰ Epître dédicatoire à Monseigneur De Joyeuse Duc, in Robert Garnier, *les Juifves, Hippolyte, op. cit.*, p. 10.

⁵³¹ Voir Elliot Forsyth, *La Tragédie française de Jodelle à Corneille (1553-1640). Le thème de la vengeance*, Edition revue et augmentée, Paris, Honoré Champion Editeur, 1994, p. 168.

dépeintes des calamités de ce temps. En représentant les guerres civiles à Rome et les passions qui les provoquèrent et qui en découlèrent, le dramaturges met en scène des passions équivalentes à celles du temps présent en sorte que le spectateur n'est plus l'acteur de la vie réelle, mais le spectateur d'une fiction qui, en représentant cette vie et les passions qui lui correspondent, permet à ce spectateur de prendre conscience de l'ampleur des dangers que peuvent provoquer les passions et leurs excès. Le pathétique peut donc provoquer l'indignation et la pitié en les faisant aboutir à une réflexion morale. Si la catharsis d'Aristote apporte une consolation au spectateur, chez les dramaturges dont les tragédies constituent notre corpus, la délectation tragique doit se poursuivre dans la *polis* sous la forme d'une réflexion sur le sujet tragique. Comme l'écrit Françoise Charpentier :

Le théâtre ici remplit une mission idéologique ; mais (conformément au fonctionnement d'une idéologie), l'auteur ne s'en sert pas délibérément dans un but philosophique, politique ou moral.⁵³²

Or, « la catharsis tragique aristotélicienne, purgation des passions, relève plus d'une stratégie psychologique que d'un projet proprement moral⁵³³. » Ainsi, les passions ne semblent pas être suscitées pour mieux les faire disparaître chez le spectateur, mais pour mieux le faire réfléchir et envisager les conséquences de certaines passions et leur influence sur notamment la vie sociale, politique de son époque. Françoise Charpentier parle de la « conscience pédagogique⁵³⁴ » de la tragédie humaniste qui semble l'emporter sur la fonction libératrice de la tragédie.

Chez Montchrestien, pour dénoncer la perfidie et l'oppression religieuse de l'époque, la tyrannie d'Aman devient un exemple : « le dramaturge s'est plu à analyser en lui les détours d'une âme

⁵³² Françoise Charpentier, *Pour une lecture de la tragédie humaniste*. Jodelle, Garnier, Montchrestien, *op. cit.*, p. 47.

⁵³³ *Ibid.*, p. 48.

⁵³⁴ *Ibid.*, p. 51.

impérieuse et aveuglée⁵³⁵. » Le héros tragique recherche en effet le pouvoir et est prêt à tout pour y accéder, dévoilant ainsi sa duplicité :

Seroit bien pour si peu ma vengeance assouvie ?
Doit finir mon courroux en la fin de sa vie ?
Faut-il point que ma main s'estende plus avant ?
Je le veux, c'est raison ; ne demeure vivant
Un seul de tous les juifs que sans misericorde
On employe contre eux et le fer et la corde :
Non puis que j'en vien là, je ne souffriray pas,
Que les enfans à naistre evitent le trespas :
Qu'ils me soient arrachez du ventre de leurs meres,
Et batus aux parois devant leurs propres peres,
Afin qu'avec le jour l'espoir leur soit osté,
De revivre jamais en leur postérité.⁵³⁶

Il s'agit d'une vengeance collective qui prend son origine dans le désir de vengeance individuel :

Je veux que par le monde il soit notoire à tous,
Qu'Aman a sur les Juifs sa colere espanchée,
Pour punir à son gré l'orgueil de Mardochée.⁵³⁷

Le désir excessif de pouvoir est une passion qui débouche sur la tyrannie qui elle-même entraîne la vengeance individuelle. En politique, la passion qui est une perversion intervient lorsque le désir personnel dans la recherche d'un certain plaisir prend le dessus sur la raison qui tient compte aussi du bien d'autrui. La tyrannie devient une perversion de la royauté, de la monarchie où le roi pense d'abord aux sujets qu'il gouverne et non à son plaisir personnel d'accession au pouvoir et aux grandeurs :

La tyrannie est tout le contraire de la royauté, car le tyran poursuit son bien propre. (...). De la royauté on passe à la tyrannie, car la tyrannie est une perversion de monarchie, et dès lors le mauvais roi devient tyran.⁵³⁸

La tyrannie se caractérise donc par l'excès de pouvoir et donc de plaisir personnel, ce qui en fait un vice, car « le vice a pour

⁵³⁵ Françoise Charpentier, *Les débuts de la Tragédie héroïque : Antoine de Montchrestien (1575-1621)*, op. cit., p. 353.

⁵³⁶ Antoine de Montchrestien, *Aman*, op. cit., v. 201 à 212.

⁵³⁷ *Ibid.*, v. 232 à 234.

⁵³⁸ Aristote, *Ethique à Nicomaque*, VIII, 12, 1180b.

caractéristiques l'excès et le défaut⁵³⁹ », en l'occurrence il s'agit de l'excès de désir de grandeurs et le défaut, le manque, se traduit par une négligence des intérêts des sujets. Les passions deviennent des vices lorsqu'elles obéissent à la règle du trop ou du trop peu :

Ainsi, dans la crainte, l'audace, l'appétit, la colère, la pitié, et en général dans tout sentiment de plaisir et de peine, on rencontre du trop et du trop peu, lesquels ne sont bons ni l'un ni l'autre.⁵⁴⁰

La vertu consiste en un juste milieu, et est une disposition à choisir librement tel genre d'affection ou d'action ; elle implique la volonté, alors que dans la passion la volonté n'exerce plus son action. La tyrannie ne suit donc pas la vertu morale requise pour diriger un peuple, puisqu'elle fait appel à plusieurs passions.

Les passions qui caractérisent le tyran sont le plus souvent la vengeance, l'envie, la colère, lesquelles sont représentées dans leurs discours. Elles sont mises en scène de manière spectaculaire, mais le spectacle soulève des questions que reprennent les chœurs qui lient le contexte fictif théâtral à la réalité politique et sociale de l'époque en interpellant le public de manière à l'impliquer directement dans l'histoire théâtrale. Ainsi Aman représente la figure tyrannique inhumaine classique et le personnage perfide qui contourne le pouvoir royal légal afin d'assouvir son désir d'ambition. La figure royale garde son intégrité puisque selon Forsyth, ce n'est pas le roi qui incarne la perversion, mais son entourage :

En condamnant ainsi la tyrannie d'Aman qui n'est après tout, qu'un serviteur du roi, Montchrestien souligne le fait que les injustices du ministre sont perpétrées à l'insu du souverain. (...) Montchrestien réaffirme ainsi sa foi en la doctrine du droit divin.⁵⁴¹

Le spectateur ou le lecteur, au-delà de la scène théâtrale, sera tenté de réfléchir aux problèmes que soulève le pouvoir : l'ambition, la

⁵³⁹ *Ibid.*, II, 5, 1106b.

⁵⁴⁰ *Id.*

⁵⁴¹ Elliot Forsyth, *La Tragédie française de Jodelle à Corneille (1553-1640). Le thème de la vengeance*, op. cit., p. 230.

vengeance. L'orgueil dont fait preuve le héros et qui est sa passion directrice se manifeste par ce qui relève de la grandeur et de l'excès visuel, car l'invisible pour prendre forme utilise ce qu'il y a de plus ostensible : « palmes », « lauriers », « tortis d'olivier », matérialise cette passion, puis outre les métaphores du soleil et sa comparaison à un Dieu, vient la métaphore animale de l'aigle : « je deviens un Aigle nonpareil » au vers 71. Les discours d'Aman sont largement dominés par les champs lexicaux du soleil, de la lumière et par extension de la gloire et de la grandeur avec « Phebus » au vers 1, « Soleil » aux vers 72 et 87, « gloire » aux vers 7, 89, 97 et 141, puis le champ lexical du feu est ici utilisé pour montrer l'invisible par l'étincelant : « rais » au vers 3, « s'enflamme » au vers 3, « allumer » au vers 20, « vive lumière » au vers 74. Contrairement à Nabuzardan dans *Les Juifves*, le conseiller ne joue pas le rôle de modérateur, il devient l'écho du héros et l'encourage dans sa passion, même si lorsque Aman lui expose ses projets criminels il tente d'apaiser sa passion, mais sans exclure les actes sanguinaires :

Ne vous colere point pour si peu d'importance :
 Toujours à la santé l'ire porte nuisance.
 Sans mener plus grand bruit dites moy seulement
 Contre qui vous gardez ce mescontentement ;
 Si la punition satisfait à vostre ame,
 Dans son coupable sang va boire cette lame ; (...)⁵⁴²

Le spectacle des mots doit rendre compte de ce qui ne peut être représenté sur scène, soit parce que matériellement il est impossible de le représenter, comme les passions quand elles ne sont pas encore des actions, ou que le spectacle serait trop violent et qu'il faut respecter les bienséances. Dans ces cas, les mots peuvent traduire cette violence, soit par des hypotyposes, soit par des répétitions qui induisent une impression de prolifération, d'invasion de la violence.

Les répliques de Cyrus sont orientées par la même progression de thèmes analogiques, sa première réplique après celle d'Aman reprend

⁵⁴² Antoine de Montchrestien, *Aman*, op. cit, v. 189 à 194.

les mêmes termes : « glorieux » au vers 51, « victorieux » au vers 52, « Lauriers » au vers 55, « Prince indonté » au vers 63. Par ailleurs, le personnage présente Aman comme le héros le fait lui-même, c'est-à-dire comme tout-puissant :

Oserait bien quelqu'un vous faire telle injure ?
Vous que les dons du Ciel, les graces de Nature,
Et les faveurs du Prince ornent à qui mieux mieux,
Ne devez à l'envie exciter que les Dieux :
Vostre gloire est trop vive et trop bien allumee.
D'un feu clair et luisant ne sort point de fumee.⁵⁴³

L'échange n'est plus circulaire et statique, il y a une évolution des passions par l'échange des propos qui renforce l'orgueil d'Aman. Son conseiller lui renvoie exactement l'image qu'il a de lui et qu'il désire qu'on lui renvoie : si le conseiller se laisse entraîner dans l'engrenage de la passion d'Aman, rien ne pourra arrêter le héros dans sa démarche, car le personnage dont le rôle est de tempérer fait le contraire et exacerbe sa passion. L'orgueil qui est aussi amour désordonné de soi⁵⁴⁴, devient pour celui qui désire être un roi le pire de tous les vices :

L'orgueil (...) est le commencement de tout péché. – Il faut bien se rendre compte, en effet, que dans les actes volontaires, comme sont les péchés, il ya deux ordres : l'ordre d'intention, et l'ordre d'exécution. Dans l'ordre d'intention, c'est la fin qui a raison de principe, (...). Or la fin de l'homme, dans l'acquisition de tous les biens temporels, c'est d'obtenir par ce moyen une perfection et une excellence particulières. Aussi à cet égard l'orgueil, qui est la recherche de l'excellence, est donné comme le commencement de tout péché. Mais dans l'ordre d'exécution, ce qu'il y a de premier c'est ce qui fournit le moyen de contenter tous les mauvais désirs, ce qui est comme une racine nourricière, à savoir les richesses. Voilà pourquoi l'avarice est supposée être, de ce côté, la racine de tous les maux.⁵⁴⁵

C'est pourquoi dans cet orgueil du personnage est associée l'idée de richesses, de biens, d'acquisition du pouvoir royal qui permet d'obtenir les richesses et la puissance convoitée. Mais l'orgueilleux

⁵⁴³ *Ibid.*, v. 117 à 122.

⁵⁴⁴ Voir Thomas d'Aquin, *Somme théologique*, *op. cit.*, III, 84, 2.

⁵⁴⁵ Thomas d'Aquin, *Somme théologique*, *op. cit.*, III, 23, 2.

est aussi celui qui ne veut se soumettre à aucune puissance et a fortiori à Dieu : « Car le propre de l'orgueil est de ne vouloir se soumettre à aucun supérieur, et principalement de ne pas vouloir se soumettre à Dieu⁵⁴⁶. » L'homme s'élève alors au dessus de lui-même, sa passion n'a plus de limites :

Sus, sus, Dieu mensonger, invisible, inconnu,
Montre quel tu veux estre à l'advenir tenu.
Il ne faut maintenant que ton bras se repose ;
Fay voir à ce bon coup si tu peux quelque chose.
Aman tout à l'ouvert va s'armer contre toy :
Il a de son parti l'autorité du Roy,
Les soldats aguerris de cent vastes Provinces,
La voix du populaire et la faveur de Princes,
De l'or et de l'argent, de la force et du cœur ;
Peut-il avec cela n'estre point le vainqueur ?⁵⁴⁷

Le personnage énumère tout ce qui est en sa faveur, de façon globale sans distinction entre les différentes catégories : « l'autorité du Roy », « les soldats aguerris », « la voix du populaire », « la faveur des Princes », « l'or », « l'argent », « la force », et le « cœur ». Le héros ne distingue plus les vertus des moyens qui orientent soit vers ces vertus, soit vers les passions, en fonction de la fin désirée, c'est pour cela qu'il place sur le même plan les moyens d'action et des notions abstraites. Les héros par ailleurs ont d'autant plus tendance à l'excès qu'il possède davantage de pouvoir que les deutéragonistes, ils ont ainsi davantage de moyens à leur disposition pour arriver à leur fin et surtout peuvent choisir les fins les plus extraordinaires, comme la domination absolue, la victoire dont les passions originelles sont l'audace, l'orgueil ou la cupidité, lesquelles engendrent à leur tour la colère et la haine.

Cette attitude est en contradiction, par ailleurs avec les règles de l'art politique que prône Aristote dans son *Ethique* et qui se fonde sur la prudence. Ainsi, « la sagesse politique et la prudence sont une même et seule disposition⁵⁴⁸ », la prudence implique la délibération

⁵⁴⁶ *Id.*

⁵⁴⁷ Antoine de Montchrestien, *Aman*, op. cit., v. 527 à 536.

⁵⁴⁸ Aristote, *Ethique à Nicomaque*, VI, 8, 1141b.

avant toute décision : le discours d'Aman sur les richesses qu'il possède et qui sont des atouts pour son accession au pouvoir ne relève plus de la bonne délibération, mais de l'emportement⁵⁴⁹. L'ordre politique dépend alors de règles et de dispositions légales qui doivent être respectées afin que règne une vie harmonieuse : si l'autorité politique est pervertie, les citoyens ne peuvent envisager une vie agréable et laissent libre cours à leurs passions⁵⁵⁰. Cependant, le non-respect de règles ne vient pas en premier lieu des hommes de pouvoir uniquement, chez les citoyens également, certaines lois sociales peuvent être négligées pour aboutir à un bouleversement de l'ordre social et moral au sein des familles, comme il existe au sein des cités un ordre politique et moral.

2 Les deux niveaux de catharsis

La catharsis a lieu chez les spectateurs, mais aussi chez les personnages ; celle des derniers sert ainsi celle des premiers. En ce qui concerne les spectateurs, il leur est montré les exemples à ne pas suivre, les cas de figures condamnables, à travers, principalement, des figures de rois qui deviennent des tyrans. La catharsis découle d'un pathétique de la réflexion qui n'est plus le pathétique esthétique que privilégie Aristote, mais qui serait plutôt un pathétique éthique.

Dans *Aman* de Montchrestien, le spectateur est édifié par ce qu'il voit, car la figure du roi doit avant tout être un modèle, même si ensuite il y a corruption, ou posséder des qualités qui lui ont permis d'être reconnu comme faisant partie des personnages les plus importants du peuple auquel il appartient. Le héros n'est donc pas entièrement corrompu, puisqu'il possède au moins une vertu, comme l'homme est ainsi fait, avec des vices et des vertus, l'important étant de savoir si un homme avec des vices, même s'il a des vertus, peut accéder au pouvoir et gouverner tout un peuple, ce à quoi peuvent réfléchir les spectateurs. La réflexion est le premier obstacle à

⁵⁴⁹ Voir Aristote, *Ethique à Nicomaque*, VI, 10, 1142a et b.

⁵⁵⁰ Voir Aristote, *Ethique à Nicomaque*, X, 10, 1180a et b.

l'épuration au sens aristotélicien, car cette dernière implique un soulagement et une distance avec les problèmes et les passions suscités pendant la purgation, alors que la réflexion est la persistance de ces problèmes et la tentative d'y apporter des réponses. La catharsis se fait donc autrement, le spectateur éprouve la crainte ou la pitié suscitée par la représentation, se trouvent purgés de ses passions, cependant, reste l'impression de leur nature, douloureuse et violente. Cette conscience de la nature des passions et des événements du réel auxquels les passions renvoient permet au spectateur de réfléchir à leur maîtrise. Le pathétique de la réflexion dont il est question et qui mène à la catharsis est étroitement lié à une immédiateté historique, à la présence de l'actualité autant dans la fiction, le théâtre que dans la réalité, l'histoire. Il est vrai qu'Aristote privilégie l'esthétique et les émotions qu'elle suscite, mais chez les dramaturges de la Renaissance, il semble que la part de l'enseignement soit tout aussi importante : ils s'inspirent alors des principes horaciens repris en 1551 par Scaliger. L'émotion est privilégiée dans le théâtre de la Renaissance, mais l'émotion ne se rapporte pas uniquement à l'esthétique, les plus violentes émotions sont celles qui viennent de situations exemplaires autant dans la qualité de la mise en scène que dans le sujet. Ainsi, pour Horace dont la place est essentielle dans le théâtre humaniste pour ses principes poétiques, la finalité éthique du discours tragique, le *docere*, fait appel au *movere*, afin d'accéder à la délectation, le *placere* :

*Ficta voluptatis causa sint proxima veris, (...).
Omne tulit punctum qui miscuit utile dulci,
lectorem delectando pariterque monendo.*⁵⁵¹

Le lien tragique avec la réalité est mis en scène à travers la recherche de l'exemplarité qui permet ainsi de représenter les

⁵⁵¹ Horace, *Art poétique*, op. cit., v. 338 puis 343 et 344 : « Que les fictions créées pour plaire demeurent près de la vérité ; (...) ; mais il enlève tous les suffrages celui qui mêle l'agréable et l'utile (...). »

passions de manière spectaculaire. Après Horace, c'est sur l'exemplarité de l'action qu'insiste Scaliger notamment :

*Docet affectus poeta per actiones : ut bonos amplectamur atque imitemur ad agendum ; malos aspernemur ob abstinendum. Est igitur actio docendi modus : affectus, quem docemur ad agendum, quare erit actio quasi exemplar, aut instrumentum in fabula : affectus vero finis.*⁵⁵²

Comme le montre Florence Dobby-Poison :

Les théoriciens, Scaliger en particulier, insistent sur l'exemplarité de l'action. Le plaisir tragique ne vient que de surcroît, et doit d'abord être produit par la satisfaction même d'avoir été édifié. En des temps de convulsions politiques et religieuses, il paraît donc tout naturel pour un auteur de choisir des sujets qui fassent référence à la tragédie que la France est en train de vivre (...).⁵⁵³

La scène tragique est donc le lieu où des modèles sont représentés afin que nous puissions agir comme eux lorsque leurs actions sont bonnes et à leur inverse si leurs actions sont mauvaises. Les figures de tyrans sont en général les plus courantes, mais celui qui gouverne un peuple doit avoir aussi des vertus qui lui ont permis d'être choisi. Ainsi, chez Montchrestien, selon Françoise Charpentier, le héros éponyme d'Aman ne possède pas que des vices puisqu'il se caractérise par une vertu importante, le désir de faire régner un ordre harmonieux en temps de paix, « aux palmes et aux lauriers du temps de guerre, il aime voir s'enlacer les « tortis d'olivier »⁵⁵⁴ ». Le portrait d'Aman et ses actions illustrent donc bien la politique de l'époque en condamnant des passions néfastes qui doivent faire l'objet d'une prise de conscience de la part des hommes :

Aman n'est plus chez Montchrestien une simple allégorie de la perfidie punie ; le drame s'intériorise. Le sous-titre nous en avertit : la « vanité » d'Aman – notion complexe – crée chez lui une fatalité de l'aveuglement et de l'excès. Le contexte social eût-il même été autre,

⁵⁵² Julius Caesar Scaliger, *Poetices libri septem*, Lyon, A. Vicentium, 1561, chap. II, B : « Le poète enseigne les passions à travers les actions : lorsqu'elles sont bonnes, nous devons nous y tenir fermement et les imiter pour agir ; lorsqu'elles sont mauvaises, nous devons les repousser en nous en abstenant. Par conséquent il y a une façon d'enseigner l'action : c'est pourquoi la passion qui nous est enseignée sera une action presque exemplaire, ou du moins un outil dans la pièce : la passion est vraiment la fin. »

⁵⁵³ Florence Dobby-Poirson, *Le pathétique dans le théâtre de Robert Garnier*, op. cit., Chapitre 2, p. 107.

⁵⁵⁴ Françoise Charpentier, *Les débuts de la tragédie héroïque : Antoine de Montchrestien (1575-1621)*, op. cit., p. 355.

on peut penser que de toute façon cette vanité devait l'entraîner à une catastrophe tragique. S'il apparaît comme un instrument de la providence divine, l'accent ne porte plus sur ce caractère providentiel, mais sur les aspects et les conséquences d'une certaine disposition intérieure du personnage. Ainsi le déplacement d'intérêt, crée d'abord par la polémique huguenote, dans le sens d'une intériorisation et d'une dramatisation.⁵⁵⁵

Les exemples de dénonciation de la tyrannie, d'abus de pouvoir, de vanité et de perfidie politique sont ainsi nombreux, reflétant le schéma politique de l'époque où :

L'incompétence des trois rois qui succèdent à Henri II met l'administration du pays, à partir de 1560 entre les mains de Catherine de Médicis, dont la politique incohérente contribue pour une large part aux désordres de la dernière moitié du siècle, et une fois ses faiblesses découvertes, les passions des querelleurs se déchaînent.⁵⁵⁶

La régence de Catherine de Médicis qui influença la politique de Charles IX puis celle de Henri III, ne fit qu'intensifier les luttes acharnées et entretenir l'esprit et les actes de vengeance :

Peu à peu, les partis et le peuple avec eux se tournèrent contre le monarque. *Vindicae contra tyrannos* (1579) et d'innombrables pamphlets politiques s'attaquèrent au « roi tyran », certains d'entre eux préconisant même l'insurrection du peuple.⁵⁵⁷

Ces stratégies ainsi que les passions qui les définissent servent d'éléments d'intrigue pour la tragédie, lorsque dans *Aman* le personnage éponyme se livre à des manipulations afin de convaincre Assuerus d'éliminer le peuple de Mardochée : la régente devient le tyranique Aman et les rois sont représentés par le roi Assuérus. Nous avons vu que, alors que Montchrestien faisait la distinction entre le roi et son entourage et qu'il croyait ainsi dans le droit divin, cependant, il n'hésite pas à stigmatiser le roi, lorsqu'il assouvit sa passion vindicative, comme dans *Les Lacènes* où la figure tyrannique de Ptolomée concentre tous les vices les plus terribles du despote inhumain. Le dramaturge semble concilier la notion de droit divin et la tyrannie des rois, ce qui signifie que si les rois détiennent une

⁵⁵⁵ *Ibid.*, p. 354.

⁵⁵⁶ Elliot Forsyth, *La tragédie française de Jodelle à Corneille (1553-1640) : le thème de la vengeance*, op. cit., p. 32.

⁵⁵⁷ Elliot Forsyth, *La tragédie française de Jodelle à Corneille (1553-1640) : le thème de la vengeance*, op. cit., p. 43 et 44.

autorité divine, puisqu'ils sont les intermédiaires de Dieu sur terre, ils doivent, *a fortiori*, veiller à ne pas se laisser emporter par des passions néfastes comme la colère et l'envie excessives qui aboutissent à la vengeance.

Par ailleurs, si Montchrestien croit au droit divin tout en mettant en scène les passions dévastatrices de Ptolomée, c'est parce que, selon Forsyth, « sa foi en la doctrine du droit divin n'impliquait pas nécessairement une notion d'infailibilité royale ». Ainsi, le roi même s'il est le représentant de Dieu sur terre, est aussi un être humain avec ce qui le caractérise, et les passions font partie de son être. La notion de droit divin n'exclut pas la tyrannie surtout parce que selon Forsyth, ces représentations de passions ne sont pas destinées à permettre au dramaturge d'exprimer sa pensée sur le sujet, mais plutôt de dénoncer les massacres perpétrés pendant les guerres civiles par des dirigeants sous l'emprise de leurs passions :

(...) l'auteur, en condamnant la tyrannie d'Aman et de Ptolomée, pensait surtout aux terribles forfaits commis pendant les guerres de religion notamment au moment de la Saint-Barthélemy, par les dirigeants du pays – rois, ministres et chefs militaires.⁵⁵⁸

La représentation des passions pousse ainsi également vers une réflexion qui supprime la purgation des passions et le soulagement qui peut ensuite survenir, cette réflexion mène la réception sur un terrain déjà connu afin de l'approfondir.

Nous avons tenté de comprendre de quelle manière la catharsis pouvait avoir lieu chez le spectateur, sur un mode différent de celui d'Aristote. Mais la catharsis a lieu également chez le personnage-public, c'est-à-dire chez le personnage qui subit la passion d'un autre.

D'abord, certains personnages comprennent à la fin de leur évolution passionnelle et donc souvent à la fin de la tragédie le pouvoir et la portée des passions qu'ils subissent. Dans ce genre de cas, c'est souvent un deutéragoniste qui permet au héros de prendre

⁵⁵⁸ Elliot Forsyth, *La tragédie française de Jodelle à Corneille (1553-1640) : le thème de la vengeance*, op. cit., p. 232.

conscience des conséquences néfastes de sa passion, et qui réussit à le convaincre de s'en détacher : dans *David* de Montchrestien notamment, Nathan par son discours possède un pouvoir sur son allocutaire qui demande finalement pardon à Dieu pour toutes les monstruosité commises sous l'effet de sa passion, il reconnaît ses fautes et est purifié de la crainte qu'il éprouve face à elles. Nathan tâche de toucher son allocutaire de deux façons, d'abord par le récit d'un apologue, la portée générale permet d'entrer dans le sujet en faisant une transition, puis par une accusation violente, en lui montrant sa culpabilité devant cet acte monstrueux :

Je te vien deceler un miserable vice
 Pour le faire punir d'un rigoureux supplice.
 Deux hommes tes sujets mesme terre habitoient,
 L'un et l'autre voisins, l'un l'autre frequentoient :
 Le premier jouïssoit d'un fort ample heritage,
 Et bien mille brebis menoit en pasturage :
 Mais l'autre estoit fort pauvre, et ne possedoit rien
 Q'une seule brebis, où consistoit son bien.
 Il l'avoit achetee et tendrement nourrie,
 Sa fille n'eust esté davantage chérie ;
 Elle mangeoit toujours le pain dedans sa main,
 Beuvoit l'eau dans son verre et dormoit en son sein.
 Or voici qu'un passant aborde à leur village ;
 Le riche le reçoit, le mesne à son mesnage ;
 Et pour faire festin à ceste hoste nouveau,
 Ne choisit un mouton parmi son gras troupeau ;
 Mais l'unique brebis à son voisin il oste,
 Pour repaistre sa faim et celle de son hoste.
 Ce ne luy fust assez d'avoir ainsi volé.⁵⁵⁹

Ensuite, Nathan accuse David d'avoir séduit Bethsabée et fait tuer Urie, et se fait le porte parole de Dieu, les verbes d'action sont accompagnés du pronom personnel de la deuxième personne du singulier avec un usage de structures d'insistance : « c'est pour toy », « c'est toy » au vers 1111, « toy-mesme » au vers 1116. Au commencement de la réplique, le pronom relatif « qui » est répété en anaphore en début de vers et une fois à l'hémistiche pour interpeller le héros, l'accent est mis sur la gravité des actes qu'il a commis : « as-tu commis (...) deux forfaits » au vers 1131, « tu vins frapper (...) en

⁵⁵⁹ Antoine de Montchrestien, *David*, op. cit., v. 1089 à 1107.

trahison » au vers 1135, « tu commis l'adultère » au vers 1147⁵⁶⁰. L'objectif est de provoquer chez le héros la culpabilité purificatrice qui pourrait lui permettre de prendre conscience réellement de sa passion. Ainsi, Dieu, en parlant au héros à travers Nathan lui prédit tous les maux qui se succéderont afin de le punir. La catharsis opère alors sur le héros devant le pouvoir de conviction de Nathan, mais aussi parce que David est un roi et son naturel ne peut être mauvais, il doit être un modèle pour son peuple : David demande pardon au « Seigneur » et comprend l'ampleur de ses actes.

Chez La Taille, nous pouvons observer le même principe, à la différence que le héros Saül, lui, prend conscience lui-même de façon progressive des conséquences de sa passion et de tous les actes monstrueux qu'elle le pousse à commettre, comme l'infanticide notamment. Ainsi, à la fin de la tragédie, sur le champ de bataille il se punit lui-même en demandant à son premier escuyer de l'achever pour toutes les fautes commises. Il s'affranchit de la crainte et de la pitié qu'il ressent à ce moment-là, et ne survivra pas à cette catharsis, ou alors cette mort serait une double catharsis morale et physique, le moyen d'échapper à ses passions :

O malheureux celui qui sur elle s'assure.
Par ainsi je te pry derechef, derechef,
Par ton poignart fay-moy sauter du corps le chef,
Ainsi semblable deuil tourmenter ne te puisse,
Ainsi un meilleur Roy apres moy vous regisse.
Je crains qu'avec un ris ce peuple incirconcy,
Ne remporte l'honneur de me tuer icy.⁵⁶¹

Le héros admet ses fautes et tente de convaincre le Premier Escuyer de le tuer ; le personnage secondaire obéit, il est donc réceptif aux paroles de Saül qui ont influencé son affectivité, la catharsis a lieu aussi chez le deutéragoniste.

Ensuite, la catharsis peut intervenir pour les personnages secondaires d'une autre façon, par la déploration qui leur permet

⁵⁶⁰ Voir tirade réplique de Nathan en annexe VIII du vers 1111 au vers 1152.

⁵⁶¹ Jean de la Taille, *Saül le furieux*, op. cit., v. 1068 à 1074.

d'extérioriser la peur et la pitié, surmontant ainsi la douleur : cette catharsis a lieu principalement dans les tragédies à forte orientation chrétienne, où la souffrance permet de se purifier.

Ainsi, dans *les Juifves* de Garnier, Amital se soumet et s'adonne à la déploration durant toute la pièce, tentant de raisonner Nabuchodonosor. Elle glose sur le malheur et montre sa douleur dans des lamentations qu'elle dirige à la tête des chœurs de Juifves. En effet, à l'acte II des *Juifves*, le personnage d'Amital se présente en allégorie de la douleur extrême. Amital est donc la figure du malheur et son personnage permet une amplification de la souffrance par une poétique de la présence. L'identification du personnage au Malheur qui est appelé à la définir plus que tout trait psychologique permet d'extérioriser par la représentation de la douleur, tout en rendant visible l'intériorité du personnage.

D'abord, lorsque Amital fait son entrée en scène, elle livre sa douleur par le corps : le but de la représentation de cette passion est d'émouvoir, et par conséquent la mise en scène doit être convaincante. Le corps représente autre chose que lui-même, il signifie et allégorise le malheur : au vers 339 « Je suis le malheur ». Les mêmes répliques d'Amital sont dominées par la thématique du malheur : « malheur » au vers 369, « enmis » au vers 370, « desastres » au vers 372, « douleur » au vers 376, « mechef » au vers 377, « malheurs » au vers 387, « mal » au vers 417, « malheureuse » au vers 448, « malheureux » au vers 448, « malheureuse » au vers 509, « lamentables » au vers 516, « larmoyans » au vers 537, « affliction » au vers 556. L'expression « je languis confite » au vers 387 ou le « corps languissant » au vers 470, élément visuel et pathétique, auquel on peut prêter une valeur didascalique, suggère la mise en scène du corps et invite à la gestuelle théâtrale. Le corps devient sujet et objet pathétique, car il profère la douleur, le cri : « ne restent que les pleurs » au vers 481. Le spectacle du corps instaure une communication différente avec le spectateur par la gestuelle et par les larmes. Les pleurs, signe archétypal de la douleur, envahissent

le discours et sont exploités de manière scénique. Le corps « pathétique » exprime aussi la passion par les pauses et les larmes : les pauses deviennent excessives, elles comprennent les expressions du visage, les agenouillements, les mains jointes ou alors dressées vers le ciel avec « pleurans » deux fois au vers 459, « larmes » au vers 460, « pleurer » au vers 461, « pleurs » au vers 421, « douloir, pleurs cris, » au vers 466. Aux larmes qui deviennent actives s'ajoute la gestuelle corporelle : « levons nos mains au ciel » au vers 537 et « jettons-nous à genoux » au vers 538. La représentation du corps torturé se veut efficace pour convaincre de la douleur, d'autant plus que ce sont les personnages eux-mêmes qui s'infligent la torture si l'on se réfère à la célèbre réplique d'Amital :

Rompons nos vestemens, decouvrons nostre sein,
Aigrissons contre luy nostre bourelle main :
N'épargnons nos cheveux et nos visages tendres,
Couvrons nos dos de sacs, et nos testes de cendres.⁵⁶²

Les verbes d'action scandent la réplique : « Rompons », « decouvrons », « Aigrissons », « N'épargnons », « Couvrons ». Le corps devient alors objet de pitié, et Amital, si elle ne réussit pas à convaincre le tyran, touche La Royne son épouse, qui dans la succession des scènes a le temps de voir Amital et sa troupe prostrées. La catharsis opère aussi à ce niveau, La Royne ressent la pitié et la crainte devant ce spectacle et tentera de les sauver lors de l'entrevue avec son époux :

Helas ! quelle pitié, j'ay le cœur tout emeu,
Je voudroy n'avoir point un tel desastre veu.⁵⁶³

La Royne s'est laissée gagner par la pitié et s'en trouve purgée par la volonté de défendre les victimes en se reprenant et en affrontant son époux. La catharsis chez Amital est différente car elle résulte d'un travail sur elle-même dans le ressenti de la crainte et de la pitié pour

⁵⁶² Robert Garnier, *les Juifves*, op. cit., v. 473 à 476.

⁵⁶³ Robert Garnier, *les Juifves*, op. cit., v. 581 et 582.

elle et son peuple. Elle dépasse le malheur parce qu'en l'incarnant elle le comprend mieux.

La douleur, conséquence du malheur, lui est presque assimilée puisqu'elle permet de comprendre le degré du malheur dont est atteint Amital. La douleur est représentée par le corps physique et par le discours, prenant forme à partir d'un personnage symbolique. La douleur, la souffrance en tant que passion doit se voir comme un état et aussi comme un acte. La mise en scène de la souffrance, usant de nombreux moyens discursifs, vise l'exemplarité. Aussi, l'apparition d'Amital est révélatrice d'une éloquence qui rend vive la description de la douleur et qui est peu à peu aimantée par une éloquence imagée que traduisent certaines expressions : « (...) les malheurs où je languis confite » au vers 387, « ma douleur me tenaille éternelle » au vers 376. Amital est à chaque fois sujet passif de la souffrance, impuissante, ne pouvant que la subir elle l'utilise pour en faire un moyen d'appel à la pitié. Il semble que l'on accède, par l'image visuelle à une vérité autre que le langage didactique et que l'image construit un autre mode de communication : elle contribue à un pathétique qui tend à toucher le destinataire par sa souffrance, mais aussi en faisant extérioriser au personnage sa souffrance causée par la passion du tyran à lui faire comprendre le sens de cette souffrance.

La catharsis est inopérante la plupart du temps sur certains tyrans comme Nabuchodonosor et Créon qui restent sourds aux plaintes et discours des personnages suppliants. Mais les hommes de pouvoir ne sont pas tous inflexibles, puisque chez Montchrestien, David déjà prédisposé à reconnaître sa faute, exprime sa culpabilité devant le discours de Nathan. L'*ethos* des personnages persuadant a pour objectif de toucher le *pathos* de ceux qui doivent être persuadés et qui sont le plus souvent des rois ou des hommes de pouvoir. Cette relation cathartique met en évidence combien il est difficile, par d'autres passions, de modifier les émotions et les passions de ces hommes de pouvoir, et à quel point la prise de conscience personnelle facilite les tentatives de persuasion. La catharsis opère davantage sur

les spectateurs que sur les personnages tragiques qui font face à des tyrans inflexibles. Cette situation tend à renforcer le pathétique chez les spectateurs.

CHAPITRE II

LE ROLE EDIFICATEUR DES PASSIONS

DANS LA TRAGEDIE

LA MORALE

La représentation des passions dans les tragédies de notre corpus est intimement liée aux structures de pensée des dramaturges et de la société de l'époque. Aussi, les passions représentées font partie de l'éthique dans la mesure où elles sont un outil moral et didactique. Mais elles font également réfléchir sur le système politique, en impliquant les dirigeants qui maintiennent un ordre éthique. Saint Thomas concilie l'éthique aristotélicienne et l'éthique chrétienne en établissant les rapports entre les passions et les vices, puis les passions et les vertus. Les modalités de fonctionnement qui s'y rattachent nous permettent de mieux comprendre le système des passions et les actes qu'elles déterminent. Saint Thomas définit la passion selon Aristote en reprenant les termes de la Physique : « la passion est un certain mouvement⁵⁶⁴. » Les passions ne sont pas un état permanent, ce qui relève de la vertu, mais elles peuvent y conduire, de même qu'elles peuvent conduire aux vices :

En tant qu'elles s'émancipent de l'ordre rationnel, les passions inclinent au péché, mais, dans la mesure où elles sont réglées par la raison, elles relèvent de la vertu.⁵⁶⁵

Les passions ne sont donc pas systématiquement, comme pour les stoïciens, des vices, mais selon la fin et les moyens utilisés pour cette fin, les passions peuvent être considérées comme bonnes ou mauvaises ; leur nature fait qu'elles n'appartiennent ni au bien ni au mal moral, mais elles peuvent relever de l'ordre moral selon qu'elles collaborent avec la raison :

⁵⁶⁴ Thomas d'Aquin, *Somme Théologique*, *op. cit.*, I-II, q. 23, 2.

⁵⁶⁵ *Id.*

Ce que nous avons dit des actes, il semble que nous devons le dire des passions, à savoir que l'espèce d'un acte ou d'une passion peut être considérée à un double point de vue. 1° En tant qu'elle appartient à l'ordre naturel des choses : en ce sens, l'espèce de l'acte ou de la passion est étrangère au bien ou au mal moral. 2° En tant qu'elle relève de l'ordre de la moralité, c'est-à-dire qu'elle participe du volontaire et du jugement de la raison. L'espèce de la passion, ainsi entendue, peut relever de l'ordre moral, selon que l'objet de la passion implique ou non un accord avec la raison ; on le voit clairement pour la pudeur, qui est la crainte d'une chose laide, et pour l'envie, qui est la richesse du bien d'autrui. C'est en ce sens que le bien et le mal moral sont en relation avec l'espèce des actes extérieurs.⁵⁶⁶

Selon l'objectif visé dans son mouvement, la passion fait partie de l'ordre moral car elle regarde le bien ou le mal. Par ailleurs, les passions se distinguent entre elles selon deux catégories qui expliquent leurs liens, créant ainsi une dynamique passionnelle : dans les passions de l'irascible « tout se rapporte au mouvement⁵⁶⁷ » alors que dans les passions du concupiscible certaines se rapportent au mouvement et d'autres au repos :

Donc, si l'on compare les passions de l'irascible à celles du concupiscible qui signifient repos dans le bien, manifestement les passions de l'irascible précèdent, dans l'ordre d'exécution, ces passions du concupiscible ; ainsi l'espérance précède-t-elle la joie et peut donc la causer (...). Quant à la passion du concupiscible qui implique repos dans le mal, et qui est la tristesse, elle occupe le milieu entre deux passions de l'irascible. Elle est consécutive à la crainte (la tristesse se produit quand arrive le mal que l'on craignait). Mais elle précède le mouvement de colère, parce que lorsqu'on se dresse pour se venger de la tristesse qui a précédé, cela ressortit au mouvement de la colère. Et parce que rendre le mal qu'on a reçu fait figure de bien, quand l'homme irrité y parvient, il est dans la joie. On voit donc avec évidence que toute passion du concupiscible est relative au repos : joie ou tristesse.⁵⁶⁸

La passion, selon qu'elle est subordonnée à la raison ou non, se rattache au bien ou au mal. Ainsi, l'homme est naturellement enclin à suivre ses passions, mais il doit aussi faire intervenir sa raison et sa volonté :

⁵⁶⁶ *Ibid.*, 23, 4.

⁵⁶⁷ *Ibid.*, 25, 1.

⁵⁶⁸ Thomas d'Aquin, *Somme Théologique*, op. cit., I-II, q. 25, 1.

Donc, si on les considère en elles-mêmes, c'est-à-dire comme mouvements de l'appétit irrationnel, il n'y a en elles ni bien ni mal moral, car cela dépend de la raison, comme nous l'avons vu. Mais si on les considère selon qu'elles relèvent de l'emprise de la raison et de la volonté, alors il y a en elles bien ou mal moral. En effet, l'appétit sensitif est plus proche de la raison elle-même et de la volonté que nos membres extérieurs, dont cependant les mouvements et les actes sont bons ou mauvais en tant qu'ils sont volontaires. (...) Et on les dit volontaires, ou bien parce qu'elles sont commandées par la volonté n'y fait pas obstacle.⁵⁶⁹

Nous verrons de quelles façons dans les discours sont opposées vertus et passions, ainsi que les cas où les passions peuvent être assimilées à des vices. Il est nécessaire pour cela de s'attacher aux répliques sentencieuses ou alors aux discours des chœurs dont le rôle est souvent moralisateur, exhortant à utiliser la raison et la volonté afin de dominer ses passions, et mettant en garde contre les passions qui définissent chaque personnage. Ainsi, lorsque le personnage ne se rend pas compte de la nature de sa passion et qu'il commence à s'y adonner, le chœur fait un commentaire sur la passion concernée en y opposant les vertus qui y sont contraire : mais le destinataire semble davantage être le spectateur que le personnage, d'où l'impression d'inefficacité des discours des chœurs qui analysent davantage des cas de passions qu'ils n'empêchent leur développement.

Dans certains discours à caractère sentencieux, l'on retrouve une dualité passions/vertus qui oriente les développements moraux. Il s'agit de commentaires des passions des personnages par les chœurs ou de mises en garde directes de personnages secondaires affrontant les héros, mais aussi d'un enseignement aux spectateurs des conséquences d'une inutilisation de la raison et de la volonté par la mise en scène de cas extrêmes qui peuvent cependant ressembler à des situations quotidiennes.

⁵⁶⁹ *Ibid.*, 24, 1.

A - CONTRASTES MORAUX DANS LES DISCOURS TRAGIQUES

Nous nous appuierons sur un tableau synthétique afin de mettre en évidence les discours des chœurs qui sont souvent construits sur un enseignement moral général qui se précise selon une perspective politique que nous étudierons dans la partie suivante :

Tragédies	Termes renvoyant à vice/passion	Nature de la Passion blâmée	Occurrences du terme vertu	Nature de la Vertu louée
<i>La Famine ou les Gabéonites</i>	« Vices » v. 791 ; « pechez » v. 793 ; « maux » v. 789, 808, 822	Orgueil de Saül « fiers Tyrans » v. 815	« vertueux » v. 784	Courage de ses descendants « patience » v. 786 et 816
<i>Hector</i> Chœur fin acte III	« passion » v. 1380, « vice » v. 1389,	Gloire « audace » v. 1383, « gloire » v. 1393, 1405, 1447, « envie » v. 1415	« vertu vive » v. 1377	Constance, « constance » vers 1416
<i>David</i> Chœur fin acte I	« passions humaines » v. 221, « vice » v. 226	Amour « amour » v. 191, v. 199, v. 231, « plaisir » v. 197, « voluptez » v. 200	« vertu » v. 228	Non explicitée Nous supposons que ce pourrait être la tempérance ou la prudence : « Mais il est fol qui s'y laisse emporter. » v. 234
<i>La Carthaginoise</i> Acte I, réplique de la Nourrice	« maux » v. 108, « passions » v. 119	Douleur « plorer » v. 117, « affliction » v. 120, « dueil » v. 125	« vertu » v. 140	Constance « cœur constant » v. 108, « ame grande et haute » v. 141, « constante vigueur » v. 142
<i>Aman</i> Chœur fin acte II	« chaude passion » v. 582, « erreur extremesme » v. 591	Colere, orgueil « ire » v. 560, « colere » v. 570, « vengeance » v. 573, « si tes plumes t'orgueillissent » v. 603	Sans occurrences	Vertu de tempérance ici liée au discernement « clarté » v. 577, « oste cette maille estenduë / Sur l'œil de ton entendement » v. 775 et 776
<i>Antigone ou La Piété</i>	« vice » v. 2091 et 2139, « Vice tortu » v. 2122, « vices » v. 2132	Excès de rigueur qui devient de la tyrannie « cruelles loix » v. 2135, « rigueur » v. 2137, « crime » v. 2152	« Vertu » v. 2123	Justice « Justice » v. 2088, 2098, « Equité » v. 2140, « justice egale » 2151
<i>Hippolyte</i>	« folle erreur » v. 1935	Colere « fureur » v. 1936, « ire » v. 1942 et 1947, « colere » v. 1958 et 59	Sans occurrences	Tempérance « maistrise » v. 1837, « raison » v. 1947

1 Opposition passions/vertus : perspectives analytiques

D'abord, chez Montchrestien, dans *Hector* dont le sujet reste antique, l'influence de la morale chrétienne, préconisée par saint Thomas notamment, oriente le didactisme éthique au sujet du plaisir que procure la gloire et des conséquences qu'elle entraîne. Le Chœur de la fin de l'acte III met donc en garde contre toutes les conséquences d'une passion éphémère :

L'Ame à la vertu vive et prompte
N'apprehende rien que la honte,
La honte la peut esmouvoir,
Toute autre passion volage
Ne penetre point un courage,
Qui n'ouvre les yeux qu'au devoir.

(...)

La seule apparence de vice
Qui dans l'opinion se glisse
Pour decevoir le jugement,
Afflige l'ame genereuse
Que la gloire rend amoureuse,
Et luy donne un secret tourment.
Qui n'a soin de sa renommée
Bien ou mal au monde semée
N'a l'esprit d'honneur animé :
Je vous pri' quel autre salaire
Peut-on attendre de bien faire,
Que d'en estre bien estimé.
Pourquoy tant d'honorables peines
Supportent les grands Capitaines,
Pourquoy les hazardeux soldarts
S'eslancent-ils en tant d'alarmes,
Sinon pour la gloire des armes
Qui les celebre en toutes parts.
Est-il un seul qui ne desire
Aux yeux du monde se produire
Sur le Théâtre de l'honneur ;
Qui beuvant les douces louanges
Des siens et des peuples estranges,
N'en gratifie à son bon-heur ?
Non qu'il faille d'une belle ame
Se confonde au vent de toute blasme
Qui par l'envie est suscité.
L'homme que la constance assure,
Toujours comme un cube demeure
Ferme en sa propre gravité.⁵⁷⁰

La morale générale vise ici Hector, l'excès de gloire est condamné car c'est une recherche de plaisir sans limite que la raison

⁵⁷⁰ Antoine de Montchrestien, *Hector*, op. cit., v. 1377-1382 ; v. 1389-1418.

ne contrôle pas et qui dénature l'âme vertueuse. Le chœur s'attarde sur le fonctionnement du désir de gloire qui vise un plaisir personnel, puis présente en quelques vers, de manière brève et percutante la vertu qui doit guider l'homme dans sa démarche. Suit une métaphore du soleil pour représenter la gloire et ses plaisirs, ramenant l'homme à sa place dans l'ordre naturel et à sa nature éphémère :

La vapeur d'une renommée
Qui s'est en Astre transformée,
Esclaire comme un beau Soleil,
Sans que jamais aucun ombrage
L'empesche de luire à nostre œil.
Encor que le cours de Nature
Transforme l'homme en pourriture
Au fonds obscur de son tombeau,
Si survit-il par sa memoire,
Et des clairs rayons de la gloire
Son nom vieillissant devient beau.⁵⁷¹

La circularité du discours met en évidence l'inconsistance de cette gloire, d'abord « vapeur » puis de « soleil » devenue « rayons ». Les plaisirs ne sont pas éternels et lorsque l'homme retourne à la nature il ne profite pas de son renom qui n'est abstraction.

La même opposition morale apparaît dans *La Carthaginoise*, où la Nourrice exhorte Sophonisbe à garder son courage face à la douleur, car si l'expression de l'affliction est nécessaire dans la culpabilité et dans la reconnaissance de ses fautes, ici l'affliction outrancière semble blâmée. Sophonisbe ne doit donc pas s'adonner à la plainte continuelle pour ne pas amplifier son état de malheur :

Voulez-vous dementir ce genereux courage
Qui s'est maintins si ferme encontre tout orage ?
Songez à vous, Madame, et pensez qu'il nous faut
Porter contre les maux un cœur constant et haut.
S'espandre au long recit de ces fatales peines,
C'est accroistre à credit ses douleurs inhumaines,
Et d'un vent de soupirs entretenir le feu,
Qui par le cours du temps esteindra peu à peu :
Car vous n'ignorez point que les pertes passées
Pour se donner tourment ne sont recompensées ;
Que les plaisirs coulez, que les honneurs perdus,
A nos tristes regrets ne sont jamais rendus.

⁵⁷¹ *Ibid.*, v. 1437-1448.

Que plorer jour et nuit son estat lamentable
C'est peindre dedans l'air et semer sur le sable.
Et pourtant tenez bride à cette passion,
Formez dans votre esprit par trop d'affliction.
(...)

Quand je voy ce grand dueil s'espandre en vostre face,
De moy-mesme aussi tost tout confort je dechasse :
Autant que vostre bousche a de gemissemens,
Autant ressent mon cœur d'aspres esclancemens,
Autant que de vos yeux sortent de tristes larmes,
Autant dedans mon ame entre de durs alarmes.
Mais si faut-il, Madame, admettre du soulas,
Quand de plaindre et gemir on est devenu las :
Car qui pourroit tousjours demeurer en haleine,
Sous tant d'assauts le repos suit la peine,
Et mesme en soupirant il convient respirer.⁵⁷²

La vertu consiste à refréner sa passion : « tenez bride à cette passion » exhorte la Nourrice car la tristesse ne doit pas laisser libre cours à une douleur qui prend le pas sur l'existence même : « mesme en soupirant il convient respirer ». Le personnage secondaire, à défaut de Chœur prône bien une constance morale et une domination des passions par la volonté et la raison.

La même vision est reprise dans *David*, lorsque le chœur de la fin de l'acte I blâme l'adultère :

La rose du plaisir delaisse à qui l'arrache
Son espine poignante au plus profond du cœur.
L'amour dans les douceurs confit son amertume,
Du miel des voluptez il destrempe son son fiel,
Il trompe qui le suit : c'est tousjours sa coutume
De donner un Enfer quand il promet le Ciel.
Tant plus il fait pleurer et tant plus il enflame,
Et tant plus il enflame il contraint larmoyer ;
Aussi son feu gelant ne sçauroit brusler l'ame,
Et ses pleurs enflammez ne la sçauroit noyer.
Il met l'oser au front et la crainte au courage ;
Il fait destrer tout pour en fin n'avoir rien :
Il promet du profit et cause du dommage,
Mais quoy qu'on le connoisse il passe pour du bien.
Tantost en nos desseins il nous donne assurance,
Faisant out esperer d'un courage hautain ;
Et puis en desespoir change nostre esperance,
Rendant le bien douteux et le mal tout certain.
(...)

Cependant que le sang ruisselle dans nos veines,
Et qu'un esprit bouillant agite nostre corps,
Nostre cœur est sujet aux passions humaines,
Qui s'attachent plus fermes aux courages plus forts.

⁵⁷² Antoine de Montchrestien, *La Carthaginoise*, op. cit., v. 105-120 ; v. 125-135.

David en servira d'assez notable exemple.
Rien que l'honneur jadis ne l'alloit eschauffant,
Et voici maintenant qu'à sa honte on contemple
Le vice triompher d'un Roy triomphant.⁵⁷³

C'est une condamnation de l'amour adultérin qui est faite, cette passion étant alors envisagée comme un vice : l'allusion à Hercule au vers 187 et à Cupidon au vers 191 au début de la réplique à une vision antique de la représentation de l'amour, mais les références à l'Enfer et au Ciel au vers 202 renvoie à une vision plutôt chrétienne de l'amour déréglé, non conjugal notamment, et qui représente un danger dans l'harmonie naturelle et sociale. La fin de la mise en garde fait allusion à une stabilité morale, l'amour est naturel mais doit être réglé :

L'amour vainc tout le monde et demeure invincible,
Fuy tant que tu voudras tu ne peux l'éviter.
Qui ne le sentiroit ne seroit point passible :
Mais il est fol aussi qui s'y laisse emporter.⁵⁷⁴

Il semble naturel que la vie morale se caractérise par une lutte incessante entre la passion et le gouvernement de la raison ainsi que le commandement de la volonté⁵⁷⁵. Il est pourtant nécessaire que la passion se soumette à une éducation vertueuse, comme le montre par ailleurs le blâme de la colère dans *Hippolyte* :

L'ire desloge la raison
De nostre cerveau, sa maison :
Puis y bruit l'ayant deslogée,
Comme un feu dans un chaume espars,
Ou un regiment de soudars
En une ville sacagée.

Tout ce qui se voit de serpens
Aux deserts d'Afrique rampans,
Des montres le fameux repaire :
Tout ce qu'aux Hyrcaniques mons
Loge de Tigres vagabonds,
N'est tant à craindre qu'un colere :

⁵⁷³ Antoine de Montchrestien, *David*, v. 197-214 ; 219-234.

⁵⁷⁴ *Ibid.*, v. 231-234.

⁵⁷⁵ Voir *Dictionnaire de Théologie Catholique*, Paris, Librairie Letouzey et Ané, 1932, fascicule XCIX, Article « Passions », p. 2216.

Qu'un colere, qui maintefois
 A tant faict lamenter de Rois,
 Despouillez de sceptre et d'Empire :
 Qui tant de braves Citez
 A les murs par terre jetez,
 Et tant faict de Palais destruire.⁵⁷⁶

La métaphore filée du feu employée par le chœur traduit les conséquences de la colère, et surtout met en évidence le processus de domination de la raison par la passion provoqué par l'insubordination de cette dernière. L'opposition passion/raison doit trouver une résolution dans une maîtrise vertueuse de la passion, par la vertu de tempérance car la passion n'étant que tendance et impulsion, « n'a pas de jugement pour se conduire ». Dans le cas contraire, le Chœur fait l'énumération de toutes les catastrophes spectaculaires à l'échelle universelle. Le texte est ainsi général, hormis la mention à Thésée au vers 1941, qui permet à l'attention du spectateur de se focaliser sur le personnage dont la passion suscite un tel constat et qui constitue un cas exemplaire.

Dans *La Troade* également, les tournures sont générales, mais à la fin du discours, le Chœur applique le constat au personnage précis qui suscite le discours sentencieux, le cas exemplaire qui illustre la passion condamnée :

L'alme foy n'habite pas
 Icy-bas :
 La fraude victorieuse,
 L'ayant bannie, à son tour
 Fait sejour
 Sur la terre vicieuse.

(...)

Jamais la desloyauté
 N'a esté
 Si grande en nous, qu'elle est ore :
 Nous sommes plus desloyaux
 Que les eaux
 Qui lechent la rive More.

(...)

⁵⁷⁶ Robert Garnier, *Hippolyte*, op.cit., v. 1947-1964.

Ce Polymestor mechant,
Arrachant
De son cœur l'amitié sainte,
A sa desloyale main,
L'inhumain,
Au sang de son hoste teinte.⁵⁷⁷

Le Chœur condamne la « desloyauté », le manque de foi de l'homme en général, puis l'allocutaire se précise, il est fait référence au « Prince » au vers 2341, et enfin, le discours est centré sur le personnage dont la passion a suscité un tel discours : Polymestor. En se référant au contexte, la déloyauté s'associe à la cupidité, et s'oppose à la « foy », la fidélité à sa parole, Polymestor ayant promis la protection de celui qu'il a assassiné. Si le Chœur, par l'énonciation, l'emploi de « nous » au début du discours s'associe et associe le spectateur à cette tendance spontanée à la passion, il semblerait que ce soit dans la perspective d'un processus d'identification et d'unification qui permettrait de mieux atteindre le public par l'enseignement véhiculé et contribuer ainsi à un didactisme moral qui associe tous les hommes, catholiques et protestants confondus.

S'il est vrai que le Chœur tend à incarner la vertu et à l'enseigner, dans certaines tragédies, « on peut observer que des personnages antithétiques incarnent le vice et la vertu⁵⁷⁸ ». Tels sont les cas d'Antigone et de Créon chez Garnier : l'une représente la tempérance, l'autre l'orgueil corollaire de la tyrannie. La tempérance étant une vertu directrice, régleme les passions, « cherche son juste milieu, surtout en refoulant et en comprimant ce qu'il y aurait de facilement excessif et de trop ardent⁵⁷⁹. »

Ainsi, toute tendance morale vers le bien doit être orientée par la vertu de tempérance, cela impliquant qu'une tendance vertueuse non régie par la tempérance, si elle devient trop ardente et donc excessive, devient une passion. Cela implique qu'il est nécessaire qu'existe une combinaison des vertus afin d'atteindre dans le bien moral.

⁵⁷⁷ Robert Garnier, *La Troade*, op.cit., v. 2299-2304 ; v. 2311-2316 ; v. 2377-2382.

⁵⁷⁸ Voir Florence Dobby-Poirson, *Le pathétique dans le théâtre de Robert Garnier*, op. cit., Chapitre 6 : « La Diffusion de l'émotion », p. 555.

⁵⁷⁹ *Dictionnaire de Théologie Catholique*, op. cit., p. 2236.

2 Passion comme vertu extrême

Les dramaturges humanistes croient comme Sénèque à l'ordre naturel et condamnent dans ses tragédies les écarts par rapport à cette norme. Mais allant plus loin que leur modèle, ils montrent, en sens inverse, que suivre à l'excès cet ordre naturel ou trop vouloir se tenir à ces caractéristiques nous conduisent à un état contraire à celui que nous désirions. Le respect de l'ordre naturel est donc admis, mais le respecter au point de le dépasser, c'est adopter un comportement similaire à celui qui s'abandonne aux passions. Cela entraîne un trouble de l'harmonie naturelle, de différentes manières puisque d'abord la passion se caractérise par l'excès dans les pratiques, mais aussi dans le refus de ce qui appartient à la nature. L'on aboutit alors à un aspect du monstrueux, du latin « *monstruosus* » qui est par définition « tout ce qui sort de la nature, qui relève de l'extraordinaire ou de l'incroyable⁵⁸⁰. »

La passion, comme nous l'avons vu, se caractérise par l'excès qui la rejette en dehors de l'ordre naturel. Mais la notion d'excès, d'*hybris* tragique, ne doit pas être prise dans un seul sens, c'est-à-dire que le point de départ de l'excès peut être faste ou néfaste. Par ailleurs, le but visé par l'excès ne le justifie pas, qu'il soit contre la nature ou pour la nature. Car s'il est pour la nature, le fait même d'être un excès le fait devenir contre nature. Sénèque dans les *Lettres à Lucilius* illustre cette idée par une métaphore vestimentaire : *Non splendeat toga, ne sordeat quidem*⁵⁸¹ (...). Il faut donc *temperetur vita inter bonos mores et publicos*⁵⁸², d'où la nécessité de tenir compte des coutumes de l'époque dans laquelle nous vivons et des règles que la

⁵⁸⁰ F. Gaffiot, *Dictionnaire latin-français*, Paris, Hachette, 1934, p. 293.

⁵⁸¹ Sénèque, *Lettres à Lucilius*, Paris, Les Belles Lettres, Collection des universités de France, 1995, Livre I, Ep. 5, 3 : « Je ne veux pas d'une toga éclatante, mais qu'elle ne soit pas crasseuse. »

⁵⁸² Sénèque, *Lettres à Lucilius*, *op. cit.*, Livre I, Ep. 5, 5 : « Que notre vie combine l'alliance des moeurs du sage et des moeurs du siècle. »

nature a inspirées dans la *polis*, que ce soit en fonction de la notion de cité ou de famille.

Chez Sénèque, dans *Phèdre*, Hippolyte est *feros* au vers 240, et *odium, cujus (...) persequitur omnes*⁵⁸³ montre bien sa chasteté, le fait qu'il se détourne des femmes, car *genus omnes profugit*⁵⁸⁴. La nourrice le qualifie encore de *animum tristem et intractabilem* au vers 271, *juvenem ferum* au vers 272, *immitis viri* au vers 273, *pectus ferum* au vers 414, *torvus, aversus, ferox*⁵⁸⁵ au vers 416. Il refuse les femmes et toute procréation, puisqu'il étouffe *rectam indolem*⁵⁸⁶, oubliant que

*Providit ille maximus mundi parens
Cum tam rapaces cerneret Fati manus
Ut damna semper subole repararet nova*⁵⁸⁷

D'ailleurs, Hippolyte éprouve un certain plaisir à haïr les femmes ainsi que de les fuir : *odisse placuit*⁵⁸⁸. La vertu de sérénité est poussée à l'extrême, puisque Hippolyte s'enfonce dans les forêts pour retrouver une tranquillité naturelle mais finit par ne plus ressembler aux siens, comme le souligne la métaphore animale qui l'inclut dans les *feros* au vers 240, les créatures farouches. Phèdre décrit bien les lieux de prédilection d'Hippolyte qu'elle veut suivre :

*Hunc in nivosi collis haerentem jugis
Et aspera agili saxa calcantem pede
Sequi per alta nemora, per montes placet.*⁵⁸⁹

La sérénité d'Hippolyte se transforme en insensibilité, puisqu'il est comparé à une pierre : *Ut dura cautes (...) intractabilis*⁵⁹⁰. Le premier

⁵⁸³ Sénèque, *Phèdre*, *op. cit.*, v. 240 : « créature farouche », v. 239 : « la haine dont il poursuit toutes les femmes ».

⁵⁸⁴ *Ibid.*, v. 243 : « Il a la haine de tout notre sexe ».

⁵⁸⁵ *Ibid.*, v. 271 : v. « cœur austère et intractable », v. 272 : « ce farouche adolescent », v. 273 : « cet homme insensible », v. 414 : « ce cœur farouche », v. 416 : « cet être dur, hostile, sauvage ».

⁵⁸⁶ *Ibid.*, v. 454 : « instincts normaux » ;

⁵⁸⁷ *Ibid.*, v. 466 à 468 : « Le tout-puissant père a, dans sa providence, pour obvier à la mort dont il voyait l'activité dévoratrice, prit soin de pallier ses dommages par des naissances continuelles. »

⁵⁸⁸ *Ibid.*, v. 568 : « mon aversion me plaît » ;

⁵⁸⁹ *Ibid.*, v. 233 à 235 : « C'est lui que je veux suivre sur les cimes neigeuses des monts qu'il hante, sur les âpres rochers qu'il foule d'un pied agile, à travers les bois profonds et les montagnes. » ;

chant, célébration de la chasse, par un appel aux chasseurs et par une louange à Diane, développé par Hippolyte est le prélude au comportement de ce dernier. L'exaltation face à la nature, à ses paysages révélait dès le départ un excès dans l'attitude d'Hippolyte qui s'isole de ses concitoyens et qui ne s'associe pas, selon Sénèque, les mœurs vertueuses et celles de son époque.

Garnier, lui, imite Sénèque et reprend les mêmes données que son modèle, même si la « sauvagerie » d'Hippolyte est quelque peu adoucie. L'entrée d'Hippolyte et sa louange de l'aube, puis le songe qui suit confirmait son attrait pour les retraites sauvages et pour la chasse, avec « mon estat ordinaire » au vers 158. Le chœur des chasseurs développe un discours sur la vie rustique et le discours contre les femmes d'Hippolyte à la nourrice constitue la théorie à laquelle la réalité se confrontera, c'est-à-dire que le comportement de Phèdre illustrera ce que pensait Hippolyte. Comme dans *Phèdre*, la nourrice définit Hippolyte comme « un jeune homme inflexible » au vers 811, un homme « dur », qui se cache « au profond des desers » au vers 825 et dit qu'il « vit solitaire en Amazonien », aux vers 814. Ainsi, la nourrice décide d'« amollir son naturel severe » au vers 872 et continuera sur l'image du roc :

Il n'y a point d'espoir, autant vaudroit prescher
Le sourd entendement d'un caverneux rocher.
(...)
Je ne le voy non plus esmeu de mes propos,
Qu'un grand roc rivager n'est esbranlé des flots.⁵⁹¹

C'est l'insensibilité d'Hippolyte qui est mise en cause avec « de glace » au vers 1298 et « arrogant » au vers 1297. Cette insensibilité est aussi appliquée à l'ordre des choses, puisque Hippolyte refuse les femmes et la procréation, de même que chez Sénèque :

Jupiter, le grand Dieu prevoyant sagement
(...)

⁵⁹⁰ Sénèque, *Phèdre*, *op. cit.*, v. 580 : « comme un dur rocher inaccessible ».

⁵⁹¹ Robert Garnier, *Hippolyte*, *op. cit.*, v. 1291 à 1298.

Nous a donné l'amour, pour laisser une trace
Qui nous survive morts, et tienne notre place.⁵⁹²

Le refus de procréer a pour origine sa haine pour les femmes qui devrait être une méfiance envers la volupté. Mais poussée trop loin, la méfiance légitime se transforme en « horreur » au vers 1278 et Hippolyte qualifie le sexe féminin de « sexe odieux, vicieux » aux vers 1263 et 1264, il avoue au vers 1277 : « toutes je les déteste », de même que chez Sénèque : *Exosus omne feminae nomen fugit, / Immitis annos caelibis vitae dicat*⁵⁹³. Ainsi, autant chez Sénèque que chez Garnier, Hippolyte croit posséder des vertus, mais il s'y adonne avec tellement d'outrance, qu'elles finissent, à cause de leur caractère excessif, par se transformer en passions. Mais ce qui fait la différence chez le dramaturge humaniste, c'est que la virulence et la sauvagerie du personnage sont transformées, le jeune homme a l'air plus sérieux et moins violent. Car si dans *Phèdre*, Hippolyte avoue se complaire dans sa passion et affirme violemment ce plaisir : *Detestor omnis, horreo, fugio, execror. / Sit ratio, sit natura, sit dirus furor : / Odisse placuit*⁵⁹⁴, dans *Hippolyte*, le héros éponyme est davantage troublé et n'affirme pas de complaisance à la haine des femmes, son aveu semble relever d'un simple constat de haine :

Je ne sçay pour quoy c'est, toutes je les déteste,
Je les ay en horreur plus que je n'ay la peste.
Soit raison, soit fureur, soit tout ce qu'on voudra,
Jamais de les aimer vouloir ne me prendra.⁵⁹⁵

Ainsi, les deux héros en poussant à l'excès une tempérance naturelle à l'égard de certaines choses, en viennent exactement à ce qu'ils condamnent, c'est-à-dire les passions.

Par ailleurs, les passions peuvent troubler l'harmonie naturelle qui est un équilibre instauré par la nature par l'intermédiaire

⁵⁹² Robert Garnier, *Hippolyte*, op. cit., v. 1243 puis 1249 et 1250.

⁵⁹³ Sénèque, *Phèdre*, op. cit., v. 230 et 231 : « Il fuit avec exécution tout le sexe féminin, il voue farouchement sa vie au célibat (...) ».

⁵⁹⁴ *Ibid.*, v. 566 à 568 : « Je les abhorre toutes, j'en ai horreur, je les fuis, je les ai en exécution et, que ce soit par raisonnement, par instinct ou par une farouche folie, mon aversion me plaît. »

⁵⁹⁵ Robert Garnier, *Hippolyte*, op. cit., v. 1277 à 1280.

d'attitudes que chaque type d'être doit adopter. Il faut donc agir selon une conduite conforme à notre condition. Dans *Phèdre* de Sénèque, la nourrice définit celle qui correspond à Hippolyte : *Proinde vitae sequere naturam ducem : / Urbem frequenta, civium coetum cole*⁵⁹⁶. Chez Garnier, les conseils de la nourrice sont pratiquement les mêmes :

Fréquentez-moy la ville, et vivez plus heureux :
Il vous faut une amie, et cueillir avec elle
Les doux fruits, où l'amour tendrement vous appelle.⁵⁹⁷

En outre, conformément à cette idée d'ordre naturel, la nourrice met en garde Hippolyte qui se déshumanise dans les forêts et qui ne suit donc pas la Nature et sa nature : « votre jeunesse⁵⁹⁸ (...) »,

La laissez escouler en des dogues chasseurs,
Dans l'obscur des forêts, sombre, morne, sauvage.
Ne montrant presque rien d'humain que le visage.⁵⁹⁹

L'harmonie naturelle n'est conservée que si chaque catégorie d'être, animé ou inanimé, garde la place qui lui revient. Hippolyte ne semble donc pas respecter cette harmonie naturelle, puisqu'il ne participe pas à la vie de la *polis* prise au sens de cité ou de famille, s'isolant dans les forêts comme les bêtes sauvages avec lesquelles il est d'ailleurs comparé. Outre sa vie solitaire, il rejette les femmes et la procréation, s'opposant ainsi à ce que l'homme ait une descendance. Cette aversion est traduite par des adynata que ce soit chez Sénèque ou chez Garnier :

*Ignibus junges aquas
Et amica ratibus ante promittet vada
Incerta Syrtis ante ab extremo sinu
Hesperia Tethys lucidum attollet diem
Et ora dammis blanda praebebunt lupi,
Quam victus animum feminae mitem geram.*⁶⁰⁰

⁵⁹⁶ Sénèque, *Phèdre*, op. cit., v. 481 à 482 : « Donc suis la nature < et prends-là > pour guide de ta vie : fréquente la ville, recherche la société de tes concitoyens. »

⁵⁹⁷ Robert Garnier, *Hippolyte*, op. cit., v. 1260 à 1262.

⁵⁹⁸ *Ibid.*, v. 1162.

⁵⁹⁹ *Ibid.*, v. 1155 et 1166.

Le héros de Garnier requiert une tonalité moins épique :

Plutost le feu naistra dans la mer ecumeuse,
Plutost sera le jour une nuit tenebreuse,
Plutost nostre soleil comencera son cours
A la mer espagnole, où se cachent nos jours,
Et plutost sera l'Aigle aux Pigeons sociable,
Que je serve une feme, esclave miserable !⁶⁰¹

Mais si les deux héros ont des discours similaires, chacun réagit en fonction de l'arrière-plan idéologique des dramaturges respectifs. En effet, Sénèque condamne les vices de la société mais ne prône pas une totale démission de celle-ci sous la forme d'un isolement perpétuel. Le bonheur et la vertu ne sont pas le fruit d'une retraite définitive et totale du commerce des hommes, car il est nécessaire d'être utile à la cité et de *inveniat aliquid in quo utilis civitati sit*⁶⁰². Ainsi, il faut donc alterner la solitude et la vie en société dans le cas extrême : *Miscenda tamen ista et alternanda sunt, solitudo et frequentia*⁶⁰³. Car si *conversatio enim dissimulatum bene composita disturbat et removet affectus et quicquid imbecillum in animo nec percuratum est exulcerat*⁶⁰⁴, la solitude seule n'est point le remède puisque c'est adopter une attitude extrême et excessive que de s'y adonner uniquement.

Chez Garnier, le comportement du héros oriente la réflexion plutôt que sur les conditions de l'*otium* et la conduite de vie en relation avec la cité, sur le problème de la négation de la famille à la base de l'ordre et de l'harmonie naturelle. Hippolyte se rend coupable de refuser la procréation de même que de céder à certaines passions, comme la colère face à la déclaration d'amour de Phèdre, malgré sa

⁶⁰⁰ Sénèque, *Phèdre*, op. cit., v. 568 à 573 : « On unira les ondes aux flammes, la Syrte dangereuse offrira aux navires des bas-fonds hospitaliers, Téthys fera lever vers l'Hespérie l'étincelant soleil, les loups présenteront aux daims un museau caressant, avant que mon âme vaincue s'adoucisse envers la femme. »

⁶⁰¹ Robert Garnier, *Hippolyte*, op. cit., v. 1281 à 1286.

⁶⁰² Sénèque, *De tranquillitate animi*, Paris, Les Belles Lettres, 1950, IV, 2 : « (...) [il] trouve, (...), quelque emploi qui lui permette de se rendre encore utile à la cité. »

⁶⁰³ *Ibid.*, XVII, 3 : « Mêlons toutefois les deux choses : alternons la solitude et le monde. »

⁶⁰⁴ *Id.* : « (...) la fréquentation de personnes trop différentes de nous dérange notre équilibre, ranime nos passions, exaspère ce qui reste en nous de faiblesses et de plaies insuffisamment guéries. »

tentative stoïcienne de les dompter et de s'accorder aux lois de l'univers par sa fusion avec la nature. Car la chasse et le goût des forêts semblent se présenter comme un refus d'agir en même temps qu'un lieu de fuite pour celui qui refuse toute action. Comme Thésée et Phèdre, Hippolyte s'oppose donc au mariage, ce qui nous permet de rapprocher cette remarque de celle d'Emmanuel Buron dans une analyse politique de la pièce : « l'institution du mariage apparaît comme la condition d'une « civilisation des mœurs » qui renvoie les inclinations du sentiment à la barbarie infra-humaine⁶⁰⁵. » Contre Hippolyte, la nourrice défend donc le mariage car « contre la barbarie, il faut une organisation humaine qui passe par l'institution d'un roi ou d'un père de famille⁶⁰⁶. » Si Hippolyte se réclame de la nature, il se trompe puisque son comportement relève de la « barbarie » qui s'oppose à l'« humanité » qui devrait le caractériser, étant homme de nature. D'ailleurs, Garnier, dans son « Hymne de la monarchie », « développe une conception noire des commencements de l'humanité⁶⁰⁷ » dont la condition est une organisation, est un ordre politique politique et social : « les hommes écartés par les bois inconnus, / Se logeoient vagabonds par les rocs caverneux [...] » aux vers 21 et 22 puis aux vers 37 à 38 : « Tout étoit confondu : les seules passions / Guidoient de leur esprit les folles actions⁶⁰⁸. » Si Sénèque et Garnier condamnent tous deux le refus de procréer, l'hybris véritable d'Hippolyte, le premier insiste davantage sur le refus d'une participation politique au sens de cité, qui troublerait l'harmonie naturelle de l'humanité puisque le héros se tient en retrait dans le monde de l'inaction. Garnier, en revanche, s'attache davantage à l'aspect politique familial, réprouvant le refus de fonder un foyer par l'institution du mariage à la base de l'humanité.

⁶⁰⁵ Emmanuel Buron, « Introduction », in Emmanuel Buron, *Lecture de Robert Garnier : Hippolyte, les Juifves*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2000, p. 23.

⁶⁰⁶ *Ibid.*, p. 24.

⁶⁰⁷ *Ibid.*, p. 24

⁶⁰⁸ Robert Garnier, « Hymne de la monarchie », in Robert Garnier, *Les Juifves ; Bradamante ; Poésies diverses*, Texte établi et présenté par Raymond Lebègue, Paris, LesBelles Lettres, 1949, p. 217.

Hippolyte devient presque monstrueux puisque la monstrosité est l'aboutissement de comportements passionnels et doit être envisagée comme une conséquence des passions. Cette monstrosité fait sortir du cadre humain des individus qui par leurs attitudes se rapprochent du monde bestial, étant déshumanisés. Au nom de la dignité de l'humain que perdent les passions exacerbées par la cité, Hippolyte accuse les citoyens de corrompre leur humanité, de se rapprocher de la bête brute avec *avaræ mentis (...) furor*⁶⁰⁹ chez Sénèque et « de vos citez les troubles sanguinaires » au vers 1198 chez Garnier. Mais Hippolyte, à son tour, devient alors monstre, puisque l'éloge de la vie animale par les chasseurs et le discours sur l'accord avec les lois de la nature par Phèdre, se métamorphosent chez la nourrice, dans *Hippolyte* en peinture d'un monde régi par les lois barbares, indignes de l'homme et de la morale. Elle reproche à Hippolyte de se soustraire aux lois de l'amour qui sont des lois naturelles et voit le choix de la virginité et le refus de la procréation comme une monstrosité.

Parallèlement, chez Montchrestien nous trouvons un cas similaire dans *Hector* dont le héros éponyme est conscient de tous les devoirs qui lui incombent et de son rôle au sein de sa famille et de son peuple. Pourtant, les siens soupçonnent son désir de gloire et sa fureur guerrière comme en témoigne les propos de son père Priam :

Ne pren point le conseil d'une ardeur insensée
 Qui te guide à la mort sous l'appas d'un combat :
 Tu ne vis parmi nous comme un simple soldat,
 Qui disetteux d'honneur doit chercher aux alarmes
 Quelque Laurier vulgaire à couronner ses armes ;
 Ta gloire est ià montée en si notable lieu,
 Que le peuple Troyen t'estime un demi Dieu ;⁶¹⁰

Les propos de Priam suggèrent l'excès d'honneur et de gloire que recherche Hector et qui deviennent alors insensés puisque ces qualités

⁶⁰⁹ Sénèque, *Phèdre*, op. cit., v. 486 : « la brûlante fureur de l'activité ».

⁶¹⁰ Antoine de Montchrestien, *Hector*, op. cit., v. 792 à 798.

devenant excessives se transforment en passions. Ainsi les vertus excessives deviennent progressivement des passions particulièrement chez la jeunesse qui se laisse guider par son ardeur. Priam continue à le sermonner jusqu'à la fin de l'acte :

Vous devez estre, Hector, assouvi des Trophées
Desquels on voit briller vos portes estoffées.
Quand le desir de gloire est trop immodéré,
Le plus sain jugement en devient alteré ;
Et vouloir faire tout, c'est vouloir l'impossible,
Voire il est dommageable encor' plus que penible.⁶¹¹

Les paroles de Priam ont d'autant plus d'importance qu'il représente par son âge avancé la sagesse et la modération ; il met en garde Hector contre le désir excessif qui est une passion par laquelle il est en train de se laisser aveugler et qui a pour origine la peur de ne pas accomplir son devoir :

Mais permettez plutost que je coure fortune,
Qu'au clair de mon honneur s'imprime tache aucune.
Que va dire le Grec si prompt à se moquer,
Si pour mon seul regard on ne veut l'attaquer ?⁶¹²

Le héros craint surtout pour sa réputation, pour son honneur de personnage hors du commun ; c'est à ce moment qu'il passe du *dolor* au *furor*, et qu'on peut lui appliquer ce fonctionnement passionnel. Le héros est dans le *dolor*, car il craint de ne pas faire son devoir ou d'agir comme sa condition le lui demande, mais à trop vouloir être lui-même, il bascule dans l'excès, et tombe dans le *furor* dans la mesure où il ne se conduit plus d'une façon humaine⁶¹³ puisqu'il aspire à devenir comme un Dieu, en ayant tout pouvoir, se laissant griser par sa gloire :

Tant plus que l'ame gouste au doux fruit de la gloire
Plus en croist le desir ;
Ce philtre est si plaisant qu'on s'altere à le boire,

⁶¹¹ Antoine de Montchrestien, *Hector*, op. cit., v. 879 à 884.

⁶¹² *Ibid.*, v. 815 à 818.

⁶¹³ Voir Florence Dupont, *Les monstres de Sénèque*, op. cit., p. 58.

Et que plus on en boit plus en vient de plaisir.⁶¹⁴

Il sort donc de cette façon de l'humanité, puisqu'il est devenu comme un « demi Dieu » :

Quand la gloire s'emplume avec de fortes aisles
Elle vole en tous lieux ;
Puis s'esleve bien loin de ces choses mortelles,
Et de rayons divins flambe dedans les Cieux.⁶¹⁵

Il croit réellement en son pouvoir de héros au point de ne pas écouter les conseils de son père qui fait figure d'autorité et de son épouse qui pourtant semble avoir une expérience fondée sur rêves prémonitoires :

Ce songe n'est point vain, et vous le devez croire
Si mes autres passez vous touchent la mémoire,
Las ! trop à nostre dam reconnus pour certains ;
Aussi la voix de Dieu n'est point aux autres humains.⁶¹⁶

Le *nefas*, si on peut qualifier ainsi cet acte, sera, à ce moment là d'aller au combat auquel on lui a formellement recommandé par sagesse, de ne pas participer. Puisque le *nefas* est l'acte qui sort le personnage de l'humanité, c'est grâce à cet acte de bravoure excessive que son nom restera dans les mémoire et qu'il accédera à l'immortalité des dieux, mais c'est aussi à cause de cette décision qu'il trouvera la mort comme aboutissement ultime de sa passion relative au désir de gloire. La différence avec un *nefas* au sens strict est que la décision de Hector n'inspire pas de réulsion à proprement parler, même si Andromaque est horrifiée à l'idée que son époux prenne une décision qui provoquerait sa perte alors qu'il relève de l'évidence d'après tous les signes prémonitoires qui apparaissent que Hector ne prend pas la décision la plus raisonnable : le crime est ici symbolique. Les avertissements sont pourtant nombreux : du rêve

⁶¹⁴ Antoine de Montchrestien, *Hector*, op. cit., v. 901 à 904.

⁶¹⁵ Antoine de Montchrestien, *Hector*, op. cit., v. 925 à 928.

⁶¹⁶ *Ibid.*, v. 159 à 162.

prémonitoire d'Andromaque, en passant par toutes ses supplications, puis viennent les conseils avisés de son père qui semble sentir instinctivement que le combat sera défavorable à Hector, à la péripétie du messenger venant requérir l'aide d'Hector en plein combat, la valeur d'Antenor ne suffisant finalement plus, tout concourt au destin inexorable du personnage. Au milieu de l'acte III, un messenger appelle Hector au secours et malgré les précautions qui lui ont été conseillées il se sent obligé de partir pour la bataille. A la fin de l'acte V, un messenger arrive pour annoncer la mort d'Hector et avec lui la fin de Troie.

Le développement de vertus qui se transforment progressivement en passions souvent à l'insu des personnages a cours chez Garnier et Montchrestien, mais dans le corpus des tragédies de La Taille, nous n'en avons trouvé aucun exemple. Cette appréhension inverse de la passion s'effectue plutôt de façon tardive et d'autant moins chez les dramaturges classiques qui ont initié la tragédie. Par ailleurs Garnier et Montchrestien semblent avoir en commun certaines modalités de la représentation des passions alors que La Taille possède une vision plus épurée que les deux premiers de la représentation des passions, même si un corpus composé de deux tragédies semble assez peu important pour prononcer un jugement définitif.

Certaines tendances qui pourraient être définies comme des vertus, par trop d'excès et de violence, subissent une telle évolution qu'elles sortent des limites de la morale humaine et aboutissent à la passion, quelquefois même à la monstruosité.

B - MONSTRUOSITE ET ORIENTATION VERS UNE CATHARSIS CHRISTIANISEE

Chez Garnier, un des exemples les plus évocateurs est celui de Phèdre, qui semble reproduire l'animalité monstrueuse de Pasiphaé. Son association avec le monstrueux relève de la condamnation

morale : « incestueux » rime avec « monstrueux » aux vers 805 et 806. La nourrice condamnera ainsi la déshumanisation de Phèdre dans le cadre de la morale puisque l'inceste rompt un ordre naturel :

La terre autant de fois des prodiges verra,
Nature autant de fois de son cours sortira.⁶¹⁷

Les fondements de la nature sont remis en cause et la monstruosité figure l'hybris qui perturbe l'ordre moral. A l'origine d'un tel comportement préside une transformation progressive. D'abord, dans *Phèdre* comme dans *Hippolyte*, l'héroïne a subi un *dolor*, « une souffrance physique et morale », « une souffrance » qui « mine son intégrité sociale », la « prive de son prestige⁶¹⁸ ». Ce *dolor* est causé par Thésée son époux qui l'a abandonnée pour aider Pirithoüs à enlever Perséphone. Le chagrin qui découle du *dolor* est déjà une passion qui se métamorphose, de plus en plus violente, puisque l'héroïne s'abandonne au *furor* que le chagrin a suscité. Le *furor* est une « folie furieuse », « une véritable folie qui induit chez le furieux un comportement différent de celui de l'homme normal⁶¹⁹ ». Le *furor* succède alors à la colère qui résulte du chagrin. L'héroïne ayant subi l'*injuria* désire alors se venger : « Ce chagrin l'assombrit, le tient à l'écart des autres, lui ôte le goût de la vie. Il suscite aussi la colère, *ira* ; cette souffrance est indissociable de ce que nous appelons le ressentiment⁶²⁰. » Ce *dolor* va déclencher l'action tragique, puisque « c'est donc sur le modèle ordinaire de la vengeance humaine, passant du chagrin à la colère, que peut se lire d'abord le passage de la douleur à la folie furieuse, du *dolor* au *furor*, chez le héros tragique⁶²¹. » Et Phèdre se venge en ne tentant point de maîtriser sa passion pour Hippolyte, mais en y trouvant un équivalent de l'*injuria* qui lui a été faite par Thésée. La descente aux enfers de ce

⁶¹⁷ Robert Garnier, *Hippolyte*, op. cit., v. 725 à 728.

⁶¹⁸ Florence Dupont, *Les monstres de Sénèque*, op. cit., p. 63.

⁶¹⁹ *Ibid.*, p. 71.

⁶²⁰ *Ibid.*, p. 64.

⁶²¹ *Ibid.*, p. 71.

dernier conforte Phèdre dans sa passion et la justifie comme nous pouvons le constater à l'acte II où la nourrice demande à Phèdre ce qu'il adviendra à son retour s'il apprenait sa folle passion pour son fils : « Que vous dira Thésée s'il retourne une fois ? ». Et Phèdre répond en mettant en cause le comportement de son époux : « Mais moy, que luy diray-je, et à son Pirithois ?⁶²² ». La rancune est moins explicite chez Sénèque ; la nourrice déclare : *Aderit maritus*. Et Phèdre répond : *Neque Pirithoi comes* ?⁶²³. Puis Phèdre avouera son amour à Hippolyte horrifié qui la rejette. Sur les conseils de la nourrice, le crime sera reporté sur Hippolyte et Phèdre, en désignant Hippolyte comme coupable et en le faisant condamner puis périr indirectement réalise son second *nefas*, le premier étant l'inceste et la justification qu'elle tente d'y apporter. Ainsi, un *nefas* tragique « n'implique pas un meurtre, une violence sanguinaire⁶²⁴. » Le *nefas* se définit alors comme « un crime extraordinaire » par le fait « qu'il est inexpiable », « cela signifie qu'aucun châtiment, aucune justice ne peuvent équilibrer la faute commise et en quelque sorte l'annuler de telle sorte que le coupable châtié puisse réintégrer l'humanité⁶²⁵. » Cette sortie de l'humanité fait par celui qui commet le *nefas* un monstre, car même si la justice humaine le châtie, « rien ne peut s'arranger entre lui et les Dieux⁶²⁶ ». Ce qui distingue Garnier de Sénèque, c'est que Phèdre chez Sénèque semble tirer « plaisir » de sa vengeance et son invective à Thésée prend beaucoup plus d'ampleur que chez Garnier :

*O dure Theseu semper, O numquam ad tuos
Tuto reverse : gnatus et genitor nece
Reditus tuos luere ; pervertis domum
Amore semper conjugum aut odio nocens.*⁶²⁷

⁶²² Robert Garnier, *Hippolyte*, op. cit., v. 829 et 830.

⁶²³ Sénèque, *Phèdre*, op. cit., v. 244 : « - Ton mari va revenir. », « - Oui, complice de Pirithoüs. »

⁶²⁴ Florence Dupont, *Les monstres de Sénèque*, op. cit., p. 62.

⁶²⁵ *Ibid.*, p. 57.

⁶²⁶ *Id.*

⁶²⁷ Sénèque, *Phèdre*, op. cit., v. 1164 et 1167 : « O Thésée toujours barbare, ô toi qui ne rentra jamais auprès des tiens sans causer leurs malheurs, ton fils et ton père ont tous deux expié ton retour par leur mort et tu perds ta maison à laquelle tu es toujours aussi funeste, que tu aimes tes épouses ou que tu les haïsses. »

Chez Garnier, les quatre premiers vers de la tirade de Phèdre ne montre pas vraiment de ressentiment, mais plutôt le désarroi et la désolation :

O credule Thésée, et par mon faux rapport
Faict coupable du sang de ce pauvre homme mort !
Apprenez de ne croire aux plaintes sanguinaires,
Que vous font méchamment vos femmes adultères.⁶²⁸

Florence Dupont met en évidence le sens mythologique de son crime, ce qui n'est pas repris chez Garnier dans les vers s'adressant à Thésée. Par ailleurs, le troisième *nefas* de Phèdre sera son suicide, elle fait de sa mort « ultime *nefas*, un sacrifice funèbre perverti⁶²⁹ » : *Mucrone pectus inpium justo patet / Cruorque sancto solent inferias viro*⁶³⁰. Florence Dupont explique alors cette attitude en se référant aux noces de sang « qui sont un *nefas* récurrent de la mythologie tragique romaine⁶³¹ ». « En faisant cette ablution funèbre, en lui faisant boire son sang, elle entraîne Hippolyte dans les Enfers⁶³². » Cet aspect sacrificiel est certes présent chez Garnier, il semble aussi que ce soit un sacrifice funèbre perverti ou des noces de sang. Car si Phèdre veut laver de son sang ce meurtre, il s'agit également d'une purification car elle est en proie au remords tenace, davantage que Sénèque : « Mais de mon cœur lascif je vay purger l'offense / Que j'ay comise à tort contre vostre innocence⁶³³ ». Les noces de sang interviennent alors en fin de tirade : « Il est temps de mourir, sus, que mon cœur ardoie / Sur ce corps terpassé, courant d'une grande ploye⁶³⁴ ». Ainsi dans *Hippolyte*, l'héroïne déplore davantage le sort du héros éponyme plus qu'elle ne fait de reproches à Thésée ; elle est rongée de remords, ce qui est explicite chez Garnier : « O moy pire

⁶²⁸ Robert Garnier, *Hippolyte*, op. cit., v. 2169 à 2172

⁶²⁹ Florence Dupont, *Les monstres de Sénèque*, op. cit., p. 154.

⁶³⁰ Sénèque, *Phèdre*, op. cit., v. 1197 et 1198 : « Ce sein impie s'est ouvert largement sous mon juste glaive et mon sang coule en libations expiatoires pour apaiser les mânes de ce vertueux héros. »

⁶³¹ Florence Dupont, *Les monstres de Sénèque*, op. cit., p. 155.

⁶³² *Ibid.*, p. 154 et 155.

⁶³³ Robert Garnier, *Hippolyte*, op. cit., v. 2179 à 2180.

⁶³⁴ *Ibid.*, v. 2259 à 2260.

cent fois que ce monstre mon frere / Ce monstre homme-torau deshonneur de ma mere⁶³⁵ », puis « Or recevez mes pleurs et n'allez reboutant / La chaste affection de mon cœur repentant⁶³⁶ » et enfin « Je n'ay point de regret de ce que je trespasse / mais de quoy trespasant je n'ay pas vostre grace⁶³⁷ ». Non seulement Phèdre se reconnaît comme « monstre », se comparant à son frère, mais exprime un remords litanique, conformément à un tragique chrétien en arrière-plan, se montrant par là moins fière que la Phèdre de Sénèque qui revendique son crime. Ainsi, « le crime inexpiable du héros tragique, *nefas*, lui permet donc de réaliser sa métamorphose en monstre mythologique et d'entrer ainsi dans les mémoires⁶³⁸. »

Chez Montchrestien, la transgression des normes s'effectue de façon presque similaire, si nous comparons David à Hippolyte, à la différence que si Hippolyte n'a pas de sentiments réciproques pour Phèdre, en revanche, Bethsabée se laisse séduire par David et l'adultère est concret puisque la jeune femme se retrouve enceinte. David aura donc commis un premier *nefas*, celui de l'adultère après avoir, dans le *dolor*, nourri une passion pour la femme de son général, il finit par succomber. Mais sa monstruosité prend toute son ampleur lors du second *nefas* conséquence du premier et combien plus terrible puisqu'il entraîne la mort de Urie sur la simple passion de David. Ainsi, David ordonne la mort d'Urie sous l'influence de son conseiller, Nabab, après avoir usé d'un subterfuge pour justifier la grossesse de Bethsabée, en ayant fait revenir Urie des combats afin qu'il revoie sa femme. C'est le conseiller qui aura soufflé la supercherie, comme la nourrice dans Hippolyte aura conseillé à Phèdre d'accuser préalablement Hippolyte avant que ce dernier ne la dénonce auprès de Thésée. C'est comme si les héros n'avaient pas le droit de ruser mais que les deutéragonistes eux, endossaient ce rôle

⁶³⁵ *Ibid.*, v. 2195 et 2196

⁶³⁶ *Ibid.*, v. 2110 et 2111.

⁶³⁷ Robert Garnier, *Hippolyte*, *op. cit.*, v. 2219 et 2220.

⁶³⁸ Florence Dupont, *Les monstres de Sénèque*, *op. cit.*, p. 59.

afin de préserver les héros de tels vices, même si leurs passions provoquent de terribles conséquences :

Montchrestien, lui, prête à Nadab les solutions choquantes, l'idée de faire endosser au mari légitime la paternité de l'enfant. On retrouve là, sans doute, ce souci d'anoblissement de la tragédie, qui consent à prêter de grands crimes, mais non des pensées sordides, aux grands de ce monde.⁶³⁹

Ainsi, Urie mourra pour satisfaire les désirs de David, après avoir été utilisé comme justification de la grossesse de Bethsabée, afin que le roi puisse récupérer cette dernière sans faire d'esclandre. Urie semble n'être qu'un jouet entre les mains de David et son conseiller qui agissent pour le plaisir du roi au détriment de l'éthique. Cette dernière constitue le fondement des normes humaines à respecter, elle définit l'ordre social et définit les repères pour tous les membres d'un même peuple. Comme chez Garnier, le personnage monstrueux ne revendique pas son crime, au contraire, dans une perspective chrétienne il prend conscience de la gravité morale du crime et demande le pardon. La Phèdre de Garnier a des remords alors que les héros sénéquiens, Phèdre ou Médée, revendiquent leurs crimes. Chez La Taille avec Saül de même que nous l'avons vu chez Montchrestien, les héros éprouvent de la culpabilité devant la faute commise.

La transformation en monstre fait donc partie de l'évolution passionnelle, mais elle n'est pas un passage obligé, dans la mesure où les deutéragonistes, ceux qui déplorent en général, n'accèdent pas à la monstruosité par leur passion qui s'oriente vers Dieu, et non vers un désir personnel. L'orgueil en est l'exemple le plus significatif :

Car du fait que l'homme ne veut pas se soumettre à Dieu, il est amené à vouloir démesurément sa propre supériorité dans les choses de ce monde. (...) Car le propre de l'orgueil est de ne pas vouloir se soumettre à Dieu. De là vient que l'homme s'élève indûment au-dessus de lui-même selon toutes les autres espèces d'orgueil.⁶⁴⁰

⁶³⁹ Françoise Charpentier, *Les débuts de la tragédie héroïque : Antoine de Montchrestien (1575-1621)*, op. cit., p. 285.

⁶⁴⁰ Thomas d'Aquin, *Somme théologique*, op. cit., I-II, 84, 2.

Les passions comme la colère, la haine, l'envie, le désir, l'amour peuvent déboucher sur la monstruosité, mais celles qui relèvent de la pitié dans les tragédies, celles qui sont tournées vers la déploration épargnent au personnage une transformation en monstre, grâce à une catharsis christianisée.

Ainsi, la mise en scène des passions selon une perspective morale permet par l'intermédiaire des chœurs, de montrer les rapports entre vertus et vices/passions, les discours joignant à une représentation soucieuse de l'esthétique une vision éthique selon la pensée chrétienne. La tragédie devient le moyen d'interpeller le public par la mise en scène d'un questionnement moral qui dirige l'action tragique et qui oriente progressivement vers la politique et ses principes de fonctionnement.

CHAPITRE III

L'ENSEIGNEMENT POLITIQUE

La mise en scène des passions et leur rapport à la vengeance sont déterminés par la vie politique et les événements historiques qui ont cours à cette époque. L'intrigue de nombreuses tragédies semble influencée par la perspective politique, le thème de la vengeance nourrit l'action tragique, la vengeance restant l'aboutissement d'un enchaînement de passions. Le bref panorama du contexte politique et historique nous permet de comprendre quels événements sont repris pour orienter l'action tragique, notamment les trahisons, les manipulations et les vengeances.

Le XVI^e siècle comprend plusieurs phases politiques qui génèrent des réactions sociales. Au début du siècle l'autorité royale devient progressivement prépondérante : d'abord, sous Louis XII, puis sous François Ier le pouvoir devient presque uniquement monarchique, le roi soumettant la noblesse dans une large mesure à sa volonté, faisant ainsi régner l'ordre et établissant une justice sage et équitable⁶⁴¹. Au début de cette période, la France connaîtra une période de calme⁶⁴².

Dans un tel contexte, la justice publique prend le pas sur les vengeances privées qui datent du Moyen Age : de 1498 à 1559, la vengeance est en déclin devant la montée d'un pouvoir monarchique ferme. Mais à partir de 1560, jusqu'en 1598, devant le recul de l'autorité royale les coutumes de vengeance progressent sous les Guerres de Religion. À la mort de Henri II, trois rois lui succéderont : François II, Charles IX, et Henri III, sous lesquels l'on observe une recrudescence de la vengeance privée, puis la politique de régence de

⁶⁴¹ Voir Elliot Forsyth, *La Tragédie française de Jodelle à Corneille (1553-1640) : le thème de la vengeance*, *op. cit.*, p. 30 et 31.

⁶⁴² Voir Elliot Forsyth, *La Tragédie française de Jodelle à Corneille (1553-1640) : le thème de la vengeance*, *op. cit.*, p. 31.

Catherine de Médicis contribue au déchaînement des passions des querelleurs⁶⁴³.

C'est particulièrement sous le règne de Henri III que la justice royale fut la plus faible, d'autant plus que c'est à cette période que les guerres civiles eurent majoritairement lieu. Les vengeances individuelles laissèrent bientôt la place aux vengeances collectives, dont l'apogée se situe entre 1562 et 1598 :

Si le Français du XVI^e siècle, considéré en tant qu'individu, n'est pas particulièrement rancunier, sa passion pour la vindicte est parfois suscitée à un degré brutal lorsqu'il s'agit de venger, en groupe, des offenses commises par une foule ou par une communauté. Cette tendance se manifesta surtout pendant les guerres civiles, car la vengeance s'insinua alors parmi les multiples causes des conflits, aggravant les querelles et rouvrant d'anciennes plaies.⁶⁴⁴

Ainsi, les armées qui s'opposent punissent les auteurs avec sévérité afin de mieux décourager la résistance, mais très vite les représailles arrivent afin de répondre à la punition initiale, et pour répondre à ces dernières encore d'autres représailles ont lieu. Mais cette période de violence connaît son sommet après un événement important : le massacre de la Saint-Barthélemy, vers le milieu des guerres de Religion, résultant alors d'une vindicte personnelle venant de certains dirigeants de l'Etat. D'abord, le Duc de Guise avait cru que l'amiral Coligny avait fait assassiner son père ; Catherine de Médicis, profitant des visées vindicatives du duc de Guise tout en voulant se venger personnellement, complota avec lui la mort de Coligny. La régente craignant la colère des huguenots persuada le roi de massacrer les protestants⁶⁴⁵. Cette manipulation de la régente semble influencée notamment l'action dans *Aman* où le héros éponyme essaie de persuader Assuérus du danger que représente Mardochée et son peuple.

⁶⁴³ Voir Elliot Forsyth, *La Tragédie française de Jodelle à Corneille (1553-1640) : le thème de la vengeance*, *op. cit.*, p. 32.

⁶⁴⁴ Elliot Forsyth, *La Tragédie française de Jodelle à Corneille (1553-1640) : le thème de la vengeance*, *op. cit.*, p. 39-40.

⁶⁴⁵ Voir Elliot Forsyth, *La Tragédie française de Jodelle à Corneille (1553-1640) : le thème de la vengeance*, *op. cit.*, p. 42.

Après des hésitations, le roi finit par donner son consentement et la Saint-Barthélemy eut lieu⁶⁴⁶. C'est ainsi que les vengeances se déchaînèrent, et à la mort de Charles IX en 1574, son frère Henri III lui succéda sans que rien ne calme, au contraire, les luttes acharnées qui avaient eu lieu sous le règne précédent, ne firent que s'intensifier.

L'optimisme qui avait caractérisé le début du siècle, la confiance en l'homme et les progrès humanistes laissent la place à une conception opposée : « sur toutes les actions humaines plane la menace de la vengeance divine. Le péché de l'homme est à son comble, et le châtement de Dieu va s'abattre sur lui⁶⁴⁷. » Ce n'est que vers la fin du siècle, à la mort de Henri III, en 1589, que les guerres de religion s'apaisèrent progressivement ; sous le règne de Henri IV, la paix s'installa progressivement, par le rétablissement de l'autorité royale et les nombreux efforts pour supprimer le duel. Pourtant,

L'esprit de vengeance avait suscité, au cours des désordres, tant de barbaries, tant de massacres sanglants et inutiles, qu'aux yeux de biens des chrétiens l'homme s'était révélé trop méchant pour diriger ses propres affaires, et la chute des chefs responsables, de même que les souffrances de la population entière, leur apparaissaient comme les effets d'une colère divine devant laquelle ils ne pouvaient que s'incliner.⁶⁴⁸

Les tragédies mettent alors en scène, à travers les passions, le mécanisme de la vengeance en s'inspirant des événements politiques et historiques. Les actes de vengeance sont conditionnés par deux enchaînements majeurs de passions : d'abord la vengeance est tout simplement un acte perpétré en réponse à une offense, elle suit la tristesse puis la colère ; ensuite elle peut-être envisagée même s'il n'y a pas d'offense lorsqu'elle est déterminée par l'envie, la jalousie d'un bien moral ou physique que ne possède pas le vengeur. Dans les deux

⁶⁴⁶ Voir Elliot Forsyth, *La Tragédie française de Jodelle à Corneille (1553-1640) : le thème de la vengeance*, *op. cit.*, p. 42.

⁶⁴⁷ Elliot Forsyth, *La Tragédie française de Jodelle à Corneille (1553-1640) : le thème de la vengeance*, *op. cit.*, p. 44.

⁶⁴⁸ *Ibid.*, p. 45 et 46.

cas, la vengeance peut être soit individuelle, soit collective, comme nous le verrons ultérieurement.

Dans le contexte historique, politique, social et religieux de cette époque, le but moral va « se rattacher à des problèmes d'actualité ou à des événements notoires, et la tragédie va se transformer en instrument d'enseignement religieux et de propagande politique⁶⁴⁹ ».

Le thème de la vengeance reste lié à deux autres thèmes qui en sont des variantes et qui dominent les pièces de cette époque : il s'agit de la tyrannie et de la culpabilité collective. La notion de vengeance est ainsi intégrée à la dramaturgie, la tragédie étant alors lieu de réflexion sur les problèmes causés par les conflits permanents :

Tantôt le tyran qu'on met en scène est poussé par des mobiles vindicatifs ; tantôt il se voit menacé par des ennemis qui cherchent à se venger sur lui des injustices dont ils ont été victimes ; mais presque toujours le rôle du tyran est subordonné à celui de la vengeance divine, qui frappe ou menace l'opprimeur, ou qui fait servir sa tyrannie même au châtement d'un peuple qui s'est livré au péché.⁶⁵⁰

Chez les protestants, l'oppression subie doit être considérée comme un châtement divin, la tyrannie politique allant de pair avec la culpabilité collective. Même si le peuple souffre de l'oppression, cela ne doit entraîner aucune action vindicative :

Le roi, malgré ses crimes ou les crimes commis en son nom, reste toujours l'Oint du Seigneur, et même le tyran inférieur qui persécute les fidèles sans raison valable doit être à l'abri des représailles, car la vengeance appartient à Dieu seul, et Dieu ne peut manquer d'exercer un jour ou l'autre sa vengeance contre les oppresseurs de son peuple.⁶⁵¹

Chez les catholiques, il en est de même, le thème du tyran est d'actualité et sans viser forcément la personne du roi, ils reconnaissent que « l'oppression infligée par un tyran peut constituer

⁶⁴⁹ *Ibid.*, p. 167.

⁶⁵⁰ Elliot Forsyth, *La Tragédie française de Jodelle à Corneille (1553-1640) : le thème de la vengeance*, op. cit., p. 167 et 168.

⁶⁵¹ *Ibid.*, p. 171.

un châtement que Dieu impose à un peuple coupable⁶⁵². » De part et d'autre, l'on retrouve une idée directrice commune, puisque

l'image d'un acte de vengeance, exercé contre un tyran dont Dieu lui-même s'est servi pour châtier un peuple réfractaire, est familière aux catholiques bien avant les violences des années 1588-1589 ; et elle indique, du reste que l'opinion catholique, tout comme l'opinion protestante d'avant 1572, voyait dans la culpabilité collective d'un peuple une des causes majeures de ses souffrances.⁶⁵³

A partir de 1572, après la Saint Barthélemy, les persécutions et guerre civiles prirent une autre allure dans le sens où elles n'avaient même plus un semblant de logique, c'était perpétuellement une sorte de lutte désespérée, catholiques et protestants commencent à mettre en doute le concept même d'autorité monarchique et leur croyance en la doctrine du droit divin se trouve ébranlée⁶⁵⁴. Chez les deux partis, le thème de la vengeance divine est privilégié plutôt que celui de la soumission absolue à un roi persécuteur dont l'autorité relèverait du droit divin.

A - LA PLACE DE LA VENGEANCE DANS L'ENCHAINEMENT DES PASSIONS : L'ARRIERE- PLAN POLITIQUE

Dans les textes de notre corpus, l'idée de vengeance collective est présente sous des modalités de représentation différentes, et l'on peut deviner en filigrane la condamnation du massacre de la Saint Barthélemy. Ainsi, dans *La Famine ou Les Gabéonites* de Jean de La Taille, dès le début de la tragédie, David présente les maux dont souffre les siens : une famine interminable dont on cherche les causes. Ce sera au troisième acte que Joabe annoncera ce qui pourrait mettre fin à cette famine causée par les méfaits de Saül, c'est-à-dire entre autres le massacre des Gabéonites. Le prince des Gabéonites demande

⁶⁵² *Ibid.*, p. 189.

⁶⁵³ *Ibid.*, p. 191.

⁶⁵⁴ Voir Elliot Forsyth, *La Tragédie française de Jodelle à Corneille (1553-1640) : le thème de la vengeance*, *op. cit.*, p. 174.

alors le sacrifice de tous les descendants de Saül : « Mais ses fils
respondront du péché paternel⁶⁵⁵. » Et il ajoute ensuite :

Doncques si vous voulez que vostre mal s'en aille
Que toute la lignee à present on nous baille,
A fin que de nos mains en la croix elle meure
Sus le mont Gabeon, et qu'à une mesme heure
L'ire des trespassez, la fatalle famine,
Et de nostre ennemy la race se termine.⁶⁵⁶

Le Prince se venge par tristesse face au massacre des siens, puis par
colère qui prend le pas sur la première passion : un stade supérieur est
gravi, s'ajoute la violence que génère la colère. Mais David hésite à
contribuer au massacre et Joabe tente de le convaincre en essayant de
lui montrer qu'il pourrait profiter du massacre pour venger des
rancœurs personnelles :

N'epargnez or' ses fils, et vangez aujourd'huy
Sus son sang tout à coup le tort qu'il vous à fait,
Et les maus envoyez de Dieu pour son forfait.
Hé, ne vaut-il pas mieus que tous vos gens demeurent,
Pour quelque peu d'enfans (voire ennemis) qui meurent ?
Voudriez-vous que pour eus il ne demourast nul
Du peuple d'Israël ?⁶⁵⁷

Enfin, David décide de faire ce que son conseiller lui suggère, et
au cinquième acte le messenger raconte comment les enfants ont été
crucifiés. La vengeance devient collective, la mort de Saül ne suffit
pas, celle de tous ses descendants est exigée. Dans la pièce, La Taille
insiste sur le caractère collectif et héréditaire des maux, les héritiers
du héros subissant les conséquences de ses actes. Selon Forsyth :

Il est probable que La Taille, dans cette pièce, suit plutôt la pensée
de certains prédicateurs protestants qui, à la fin de 1572, lors du siège
de La Rochelle, avait cité l'histoire des Gabéonites et des enfants de
Saül comme un exemple biblique de vengeance divine exercée contre
un roi ayant manqué à sa parole, mais le dramaturge réformé
l'applique d'une façon plus générale que ces prédicateurs à tous les
événements de cette année sanglante. Dans le texte même, en effet,
La Taille emploie le verbe « massacrer » là où le chroniqueur s'était

⁶⁵⁵ Jean de La Taille, *La Famine ou Les Gabéonites*, op. cit., v. 600.

⁶⁵⁶ *Ibid.*, v. 607 à 612.

⁶⁵⁷ Jean de La Taille, *La Famine ou Les Gabéonites*, op. cit., v. 628 à 634.

contenté du verbe « tuer », et dans l'épître dédicatoire qu'il adresse à Marguerite de France, reine de Navarre et sœur de Charles IX, il est question de la tyrannie, des responsabilités encourues par les princes et des causes des guerres fratricides.⁶⁵⁸

Selon le dramaturge, les méfaits des rois entraînent ainsi une vengeance divine qui prend un aspect collectif. C'est ce qu'il souligne dans l'épître dédicatoire en rattachant l'idée aux événements de l'époque :

Autrement, Madame, il y auroit danger (si les Princes n'avoient soing du peuple) que Dieu ne se courrouçast, et ne versast sur leur teste un torrent de feu et de soufre, et que non seulement il exerçast ses jugements terribles sur leur chef, ou leur couronne, mais aussi sur leur maison, et sur tout leur race, ainsi comme vous orrez icy qu'il estendit sur Saul defunct sa vengeance, non morte apres la mort d'iceluy, suscitant à son peuple l'espace de trois ans une Famine, pour laquelle esteindre il fallut crucifier sa race : dequoy je vais parler par la bouche de David, suppliant Dieu, Madame, de garantir les subjects du Roy vostre frere et Mari d'un tel fleau.⁶⁵⁹

Forsyth estime que *La Famine* a été écrite après la Saint Barthélemy, ce qui expliquerait que Saül change de statut d'une pièce à l'autre : dans *Saül Le Furieux*, il est seulement celui que Dieu aurait abandonné, davantage à plaindre qu'à blâmer, alors que dans *La Famine*, il est considéré comme un tyran par la faute de qui de nombreuses morts sont advenues et adviendront. Ainsi, la notion de vengeance est intégrée à la dramaturgie, puisque c'est un problème d'actualité mais c'est aussi une des conséquences des passions des personnages, c'est donc un des moyens de porter l'action à son terme. La vengeance est une étape dans le processus de génération des passions, et de nombreuses passions différentes peuvent en être l'origine.

Le thème de la vengeance apparaît chez tous les dramaturges, il provient d'un contexte politique précis mais sera appliqué dans les tragédies même là où il ne s'agit pas de conflits politiques. Garnier et Montchrestien l'utilisent, d'autant plus que la publication de leurs

⁶⁵⁸ Elliot Forsyth, *La Tragédie française de Jodelle à Corneille (1553-1640) : le thème de la vengeance*, op. cit., p. 181.

⁶⁵⁹ Jean de la Taille, *Saül Le Furieux, La Famine ou les Gabéonites*, op. cit., « Preface », p. 96.

tragédies s'effectue majoritairement après la Saint Barthélemy. La notion de vengeance est liée à la notion de châtement, humain ou divin, et d'une façon ou d'une autre, toutes les tragédies intègrent la vengeance à l'action par l'intermédiaire des passions qui naissent de circonstances particulières. Par ailleurs, souvent la vengeance humaine est le corollaire d'une vengeance divine qui intervient après de nombreux avertissements auprès du personnage ou du groupe de personnages concerné, lesquels se sont abandonnés à des passions qui les ont transportés au-delà de normes régissant l'humanité. Les personnages tragiques expliquent ainsi certaines vengeances par le fait de Dieu, parce qu'ils n'arrivent pas à déterminer l'origine des vengeances et des passions, étant objets du jugement, ils ne peuvent en être juges. Par ailleurs le fait que les personnages soient à la merci d'une puissance divine ou de la fatalité contribue à renforcer le tragique.

Les tragédies de Garnier mettent toutes en scène de façon plus ou moins évidente des comportements relevant de la vengeance et qui mettent en scène les passions au moment où elles sont le plus violentes.

La Troade reste la tragédie où les actes de vengeance sont les plus nombreux : après la victoire des Grecs sur les Troyens, les premiers choisissent les femmes qui leur plaisent chez leurs ennemis et les emmènent avec eux ; ensuite Astyanax le fils d'Hector est tué pour empêcher qu'il venge son père et son pays en déclenchant une guerre ultérieure ; Polyxène est sacrifié à l'ombre d'Achille ; enfin, les Troyennes se vengent de Polymestor en tuant ses enfants sous ses yeux, puisqu'il a assassiné Polydore. Cette série de vengeances semble prendre son origine dans celle divine qui châtie le peuple de Troie, à cause de Paris et d'Helène, qui après avoir fui Sparte se réfugièrent à Troie :

Si ces naus n'eussent esté,
Paris n'eust la mer tentee :
Si la mer il n'eust tenté,

Il n'eust Sparte visitée :
Si Sparte il n'eust visité,
Il eust Helene evitée,
Peste de nostre Cité.⁶⁶⁰

Dans ce Chœur de la fin de l'acte II, le mécanisme de la vengeance est expliqué et en même temps les enseignements moral et politique sont donnés, à travers la dénonciation de la satisfaction du bien privé au profit du bien public : les amours de Pâris et Hélène qui aboutirent à la destruction de Troie. Le désir, « volonté » au vers 1177, qui fait partie des « passions » au vers 1202, est considéré comme une « faute » au vers 1193 et rejoint les « maux » au vers 1201. Les rapports entre les différents termes s'articulent selon la pensée chrétienne de la morale.

Chaque vengeance est une étape dans l'évolution des passions d'un personnage et chaque personnage vit les mêmes passions, mais dans un ordre différent, ce qui implique que la vengeance est à chaque fois l'aboutissement de passions différentes.

Chez les Grecs, l'amour de ce qu'ils représentent en tant que nation et puissance géographique engendre le désir de soumettre les Troyens qui sont leurs adversaires sur de nombreux points, à ce désir succède l'espoir de vaincre, puis l'audace de l'attaque. La victoire étant effective, cette même audace se poursuit sur la même lancée, puisqu'ils ont vaincu ils décident de pérenniser cette domination en anticipant toute revanche future, par le sacrifice des descendants royaux, d'où l'apparition de la colère et les vengeances anticipées perpétrées. La colère ainsi que les actes de vengeance des Grecs constituent le point de départ des passions dans l'autre camp, celui des vaincus : en effet, ces événements déclenchent chez eux la haine à laquelle succède une aversion pour leurs adversaires, survient le désespoir face à la victoire adverse et à tous les sacrifices qui devront être effectués, et la crainte de futurs événements malheureux apparaît, déclenchant la colère contre ces Grecs et le désir de vengeance qui

⁶⁶⁰ Robert Garnier, *La Troade*, op. cit., v. 1186 à 1192.

n'est pas véritablement couronné de succès, d'où la tristesse tragique de la fin. En regardant de plus près le processus de génération des passions dans chaque camp, pour les uns, c'est l'amour qui est à la tête du processus, pour les autres, c'est la haine de ceux qui ont remporté la victoire. Les passions s'enchaînent de manière presque imperceptible, les limites entre chacune d'entre elles sont presque inexistantes, et souvent il suffit qu'un individu ou un groupe s'abandonne pour qu'il ne soit plus possible de mettre un terme à une série de vengeances, car comme nous le voyons, à la fin de la tragédie, les Troyens n'étant pas en mesure de se venger matériellement eux-mêmes, implore l'aide divine pour prendre le relais dans cet engrenage.

La mise en scène des passions et de la vengeance cache une dénonciation du Prince qui n'obéit plus aux lois, comme l'illustre le Chœur à la fin de l'acte IV :

Quiconque Prince tu sois,
Dont les loix
A mille commandent,
Entouré de toutes pars
De soudars
Qui valeureux te defendent :
(...)
Pense qu'en tant de sujets
Arrengiez
Par troupes dedans la rue,
Et de ceux qui font sejour
En ta cour,
Nul de bon cœur te saluë.⁶⁶¹

Dans *Marc Antoine*, à l'inverse, la vengeance intervient de façon moins évidente car cette vengeance n'est pas explicitement considérée comme telle et surtout n'est pas souhaitée, c'est dans l'ignorance totale de ce qui pourrait advenir que les personnages agissent, l'action dépasse ainsi leurs intentions. Pourtant, cette vengeance indirecte aboutit à la mort : il n'y a donc pas de différence de résultats entre une vengeance souhaitée et une vengeance non désirée. Par ailleurs

⁶⁶¹ Robert Garnier, *La Troade*, op. cit., v. 2341-2346 ; v. 2353-2358.

nous retrouvons le même arrière-plan politique avec les discours du Chœur qui dénonce la tyrannie. La représentation des passions passe souvent par une mise en scène de la vengeance qui renforce la violence des discours et qui sert de lien avec la politique, par allusion aux répressions des tyrans.

Au départ, les malentendus qui font avancer l'action et la conduisent au tragique sont le résultat d'un châtiment divin déclenché par la relation coupable entre Antoine et Cléopâtre comme le suggèrent les propos de César au début de l'acte IV :

Mais les Dieux, qui tousjours s'opposent à l'effort
De celui qui sans cause à un autre fait tort,
En un soudain moment ont réduit en fumée
Le superbe appareil d'une si grande armée.⁶⁶²

Antoine lui-même reconnaît que les Dieux ne lui sont plus favorables, dès le début de la tragédie :

Puisque le ciel cruel contre moy s'obstine,
Puisque tous les malheurs de la ronde machine
Conspirent contre moy : que les hommes, les Dieux,
L'air, la terre, et la mer me sont injurieux,
Et que ma Royne mesme en qui je soulois vivre,
Idole de mon cœur, s'est mise à me poursuivre,
Il me convient mourir.⁶⁶³

Le prologue constitué du monologue d'Antoine se poursuit sous un mode hyperbolique, mettant en évidence à quel point le héros se sent persécuté ; la vengeance divine serait déterminée notamment par l'abandon de sa famille et son alliance avec Cléopâtre contre César. Cependant Agrippe dans la même tragédie refuse l'idée d'une vengeance divine et met plutôt en cause l'être humain lui-même :

Ils ne se vangent pas, Cesar, à tous les coups
Qu'ils sont par nos pechez provoquez à courroux.⁶⁶⁴

⁶⁶² Robert Garnier, *Marc Antoine*, op. cit., v. 1390 à 1393.

⁶⁶³ Robert Garnier, *Marc Antoine*, op. cit., v. 1 à 6.

⁶⁶⁴ *Ibid.*, v. 1522 et 1523.

Cléopâtre, elle aussi, dès l'acte II refuse de mettre les Dieux en cause :

Que si nous commettons en cela quelques fautes,
Il ne faut nous en prendre à leurs majestez hautes,
Mais à nous seulement, qui par nos passions
Journellement tombons en mille afflictions.⁶⁶⁵

L'engrenage dans lequel le héros se sent pris est la conséquence d'une passion, la crainte qui débouche sur la suspicion et prend une telle ampleur que même Cléopâtre est soupçonnée : le comportement de Marc Antoine à son égard change, le héros se croit trahi, alors Cléopâtre blessée feint la mort comme vengeance « douce » pour ramener à elle Antoine : ce jeu aboutit alors à un résultat bien plus tragique que les intentions ne le voulaient. La vengeance dont il est question ici est différente de celle dont il est question dans *La Troade* par exemple, puisque dans *Marc Antoine* il s'agit davantage d'un jeu que d'une volonté de nuire ; pourtant la mort est le résultat final pour chacun des cas.

L'enseignement moral reste pourtant similaire et l'on ne perd pas de vue la perspective politique car derrière l'histoire d'amour d'Antoine et Cléopâtre, les discours des chœurs condamnent la tyrannie et le manquement à la morale du tyran :

Desormais au lieu d'un Prince,
Qui prenant son estre icy,
De sa natale Province
Avoit naturel soucy :
Nous verrons le front austere
D'un Romain plein de fureur,
Qui brandira pour terreur
La hache proconsulaire,
Bannissant avec nos Rois
L'observance salutaire
De nos politiques lois.⁶⁶⁶

⁶⁶⁵ *Ibid.*, v. 475 à 478.

⁶⁶⁶ Robert Garnier, *Marc Antoine*, *op. cit.*, 809-819.

Les discours moraux semblent tournés vers les figures de pouvoir, la morale rejoint la politique. Les souverains comme le peuple sont enclins aux passions comme le reflète le discours du Chœur à la fin de l'acte I, « afflications » rimant avec « passions » :

Tousjours depuis la race humaine,
Odieuse au ciel, n'a cessé
De porter la poitrine pleine
De mal l'un sur l'autre entassé :
Maintenant le malheur espine
De mille et mille afflications
Nostre ame, qui toute divine
Vivoit franche de passions.⁶⁶⁷

Le discours prend une tournure contemporaine par une allusion politique aux guerres, à la suite du discours moral sur le péché originel qui charge l'homme d'une « culpabilité héréditaire⁶⁶⁸ », selon le discours du Chœur à la fin de l'acte I :

Les guerres et leur suite amere
Font icy de long temps sejour,
Et la crainte de l'adversaire
Augmente en nos cœurs nuict et jour.⁶⁶⁹

La morale est inséparable de la politique dans la mesure où elle vise surtout celui qui représente le peuple et qui sert de modèle, car lorsque l'on se situe au sommet, l'on tombe d'autant plus bas :

De rien les grandeurs passageres
N'y servent : car plus elles sont
Superbes, et plus les miseres
A l'encontre levent le front.
Aux couronnes elles s'attachent
Les menaçant, et maintefois
De grande fureur les arrachent
Du chef tyrannique des Rois.⁶⁷⁰

Celui qui gouverne n'est donc pas à l'abri des conséquences des passions : qu'il y ait intention ou non de nuire, la raison et la volonté

⁶⁶⁷ *Ibid.*, v. 221-228.

⁶⁶⁸ Florence Dobby-Poirson, *Le pathétique dans le théâtre de Robert Garnier*, op. cit., p. 595.

⁶⁶⁹ Robert Garnier, *Marc Antoine*, op. cit., v. 229-232.

⁶⁷⁰ *Ibid.*, v. 181-188.

doivent régir les impulsions passionnelles et trouver un juste milieu moral comme le recommande Lucile à Antoine au début de l'acte III :

Au contraire penser que rien n'est de duree
Fors la seule Vertu, nostre hostesse asseuree :
Nous moderant de sorte en la prospérité
Que ne soyons troublez d'une infelicité, (...) ⁶⁷¹

Le discours s'adresse à Antoine, mais sa tournure générale permet que chacun le prenne à son compte. L'accent est mis sur la crainte comme élément clé du mécanisme d'enchaînement des passions. Dans les relations entre le peuple et son Prince, la crainte est liée au désir de pouvoir et à la tyrannie, mais dans les relations entre individus, la crainte reste une passion déterminante dans la progression des relations.

Ainsi, lorsque la crainte devenue trop pressante, contribue à des changements importants de comportements, étant une passion relative au mal, elle devient une des passions privilégiée dans la dramaturgie tragique. L'amour d'Antoine pour Cléopâtre s'accompagne d'un désir de fidélité et de stabilité, or ce désir échoue puisque les conditions extérieures ne leur sont pas favorables, il aboutit au désespoir de ne pouvoir changer les choses qui engendre la crainte d'une perte réelle de Cléopâtre, laquelle s'accompagne de la colère d'Antoine contre Cléopâtre qui devient la responsable de ce bouleversement, et la tristesse du héros à ce moment donné ne fait qu'aggraver son comportement suspicieux à l'égard de Cléopâtre. Cette même tristesse devient en quelque sorte la cause de la simulation de mort de Cléopâtre qui ressentant la même tristesse, par amour également possède le désir de ramener à elle Antoine, naît alors l'espoir de reconquête matérialisé par l'entreprise de Cléopâtre qui simule la mort. Mais à l'espoir succède le désespoir, car Antoine se tue réellement, et l'enchaînement de passions se termine sur la tristesse que génère l'ironie tragique. Il ne semble pas y avoir de différence de

⁶⁷¹ *Ibid.*, v. 988-991.

résultat entre une vengeance volontaire et une vengeance perpétrée dans l'ignorance de la nature de l'acte.

Dans *Cornélie*, la vengeance est attendue, la tragédie se construit autour de la crainte qui détermine l'action. La progression de l'action est linéaire dans le sens où elle n'est pas déviée par l'intervention d'une partie adverse même s'il en existe une : Cornélie est dans la tristesse dès le début de la tragédie, elle espère que les événements seront en sa faveur, mais très vite le désespoir succède, et en même temps la crainte, puis la colère devant ce malheur et enfin la tragédie se referme sur la tristesse.

Ce sont encore des raisons politiques qui sont à l'origine d'un enchaînement de passions et d'actes de vengeance : lorsque Cornélie et Pompée se trouve séparés par la guerre puis la mort de ce dernier, Cornélie croit alors que la série d'événements funestes auxquels elle assiste est le résultat d'une vengeance divine justifiée par ses secondes noces avec Pompée, après qu'elle eut enterré son premier époux, Crasse :

Et s'ils ont quelque soing de venger les sermens,
Qui se font sous Hymen par un couple d'amans,
Quand l'un ou l'autre atteint d'inconstance parjure,
Faulse l'amour promis apres la sepulture :
Ces Dieux-là, courroucez pour ma legere foy,
Se sont voulu venger de Pompe et de moy,
Nous rendant malheureux, et denoüant la corde
De nostre saint Hymen par civile discorde.⁶⁷²

Cornélie se sent responsable de la mort de ceux qui lui sont proches, son discours hyperbolique tend à montrer combien elle se sent persécutée : la crainte face aux événements funestes qui ont lieu autour d'elle explique son attitude. Nous en déduisons que la vengeance peut soit être effective dans la tragédie, soit appartenir au domaine du possible, redoutée ou souhaitée selon que l'on se place du point de vue de celui qui a offensé ou de celui qui subit l'offense. Par ailleurs, certaines passions découleraient d'une attente permanente de

⁶⁷² Robert Garnier, *Cornélie*, op. cit., v. 269 à 276.

vengeance qui devient réelle à la fin de la tragédie ou alors qui n'arrive jamais : le protagoniste perçoit néanmoins les faits autour de lui selon la perspective d'une vengeance divine. Cette attente est le résultat de la crainte qui est l'une des passions essentielles à la progression de l'action tragique. Mais ce climat de crainte est surtout propice à l'enseignement politique qui, ici aussi, vise ceux qui gouvernent, les rois ou les hommes de pouvoir, derrière la mise en scène des malheurs et de la douleur de Cornélie. Le Chœur du début de l'acte IV joue là encore son rôle de moralisateur :

Ne dois-tu pas craindre un chacun,
Toy qui te fais craindre au commun ?
La crainte, qui la haine engendre,
Importune nous poursuivant,
A beaucoup d'hommes fait souvent
Beaucoup de choses entreprendre.⁶⁷³

Finalement, le sujet central pourrait consister en la dénonciation de la tyrannie, les malheurs de Cornélie devenant les prétextes de la représentation des passions qui aboutissent à la tyrannie, la douleur de l'héroïne étant une de ses conséquences.

La tragédie de *David*, par l'intermédiaire du héros éponyme fait allusion à une éventuelle vengeance divine que Nathan s'empresse de nuancer. Ce roi, coupable et culpabilisant, redoute à la fin de la tragédie une vengeance divine qui n'arrive pas dans la tragédie mais qui est susceptible d'être effective dans un futur proche :

J'ay failli, je l'aduouë et confesse moy-mesme.
Mon Dieu, contre toy seul j'ay doublement peché.
Que puis-je devenir apres t'avoir fasché,
Si ma faute est enorme et ma Iustice extremes ?⁶⁷⁴

Nathan, pourtant, explique que Dieu est miséricorde et qu'il ne s'adonne pas à la vengeance, au contraire, il pardonne, mais afin de garder une harmonie des valeurs dans le monde des hommes, il est obligé d'infliger au coupable une punition. Cette dernière se veut

⁶⁷³ *Ibid.*, v. 1279-1284.

⁶⁷⁴ Antoine de Montchrestien, *David*, *op. cit.*, v. 1165 à 1168.

pourtant dénuée de tout ressentiment, au contraire, et servira de leçon à David et à tout ceux qui seraient tentés de l'imiter ; par ailleurs, autour de lui, le châtiment serait vu comme un signe divin de condamnation des actions du héros, et tout le monde prendrait conscience d'une justice divine :

Dieu benin et facile est ores apaisé :
Tes larmes ont esteint son courroux embrasé ;
Tes pechez sont tres grands, mais sa misericorde
Plus grande infiniment à ta grace s'accorde.
Escoute ce qu'il dit : Pour autant que par toy
La bouche des meschans blaspheme contre moy,
Blasonne ma puissance et taxe ma justice,
Comme trop indulgente à son enorme vice ;
L'enfant qui te naistra d'un tel engrossement,
De son propre berceau fera son monument.⁶⁷⁵

Les Princes se comporteraient alors en suivant les lois, David devenant le modèle qui permet de dénoncer les déviances dues aux passions des hommes de pourvoir :

O que c'est un grand heur de vivre
Sous un Prince ami de la loy,
Qui la raison veut tousjours suivre
Reine du bon et juste Roy !
Mais que c'est un malheur extresme,
D'obeir à la volonté
De celuy qui croit à soy-mesme,
Plus qu'aux raisons de l'equité.
A bon droit l'homme de bien tremble
Sous un Monarque quand il joint
La force et la malice ensemble ;
Car de mal faire il ne craint point.
Le couteau n'est si dommageable
Dedans la main du furieux,
Que la puissance est redoutable
En un Seigneur injurieux.
Son plaisir lui semble loisible ;
Ses volonte n'ont point de loy.⁶⁷⁶

Le Prince est l'« ami de la loy », mais le tyran, c'est le « furieux » selon l'opposition que fait ce Chœur de la fin de l'acte III. L'accusation porte sur le devoir du Prince qui doit faire passer

⁶⁷⁵ *Ibid.*, v. 1221 à 1230.

⁶⁷⁶ Antoine de Montchrestien, *David*, *op. cit.*, v. 651-668.

l'intérêt public avant les siens et surtout avant son propre plaisir comme c'est le cas dans David.

Ainsi, souvent les chœurs, les messagers, les conseillers ou les prophètes, perçoivent les châtements divins différemment des héros notamment, ces personnages secondaires sont les garants d'une divinité juste et pleine de miséricorde. C'est pourquoi la dénonciation des injustices passe souvent par leur intermédiaire afin que lui soit accordée davantage de crédibilité.

B - VENGEANCE COLLECTIVE ET JEUX DE PASSIONS LE SYMBOLISME DE LA SAINT -BARTHELEMY

La vengeance assimilée à un fait historique peut-être fréquemment mise en scène selon des modalités de représentation se rapprochant de cet événement, la Saint Bartélemy, revécue de façon différente, et provoquée par des passions diverses. Chacun des dramaturges effectue une reprise de l'événement dans la majorité de leurs tragédies, afin qu'il reste dans les mémoires ; la prise de conscience devenant plus facile par la répétition.

D'abord chez La Taille, étant donné que notre corpus se limite à deux tragédies, les exemples sont quelque peu restreints, mais dans *La Famine ou Les Gabéonites*, la vengeance collective est mise en scène selon des mécanismes impossible à contourner et obéissant à la fatalité. La vengeance est effective et explicite durant toute la tragédie, les mêmes passions qui l'engendrent sont présentes : le désespoir, la crainte, la colère. Le massacre collectif des descendants de Saül pour une faute que ce dernier a commis pourrait être justifié dans la tragédie de façon à ce que cette vengeance revêtisse un aspect logique : cependant, le Prince des Gabéonites donne une série d'arguments contestables au seul service de sa passion :

David
De qui vostre fureur
Se veut-elle vanger ?
Le Prince
De nostre massacreur.

David
 La mort a clos ses yeux d'un sommeil eternel.
 Le Prince
 Mais ses fils répondront du péché paternel.
 David
 Mais ils sont innocents.
 Le Prince
 Aussi estoient ceux-là
 Que misérablement le Tyran decolla.
 David
 Si cruel chastiment d'un cruel fault-il prendre ?
 Le Prince
 Pour le sang respandu, du sang il faut respandre,
 Encor cela ne baste à sa meschanceté.
 David
 Hé, soyez plus humains.
 Le Prince
 Comme il nous l'a esté.
 Doncques si vous voulez que vostre mal s'en aille
 Que toute la lignee à present on nous baille,
 A fin que de nos mains en la croix elle meure
 Sus le mont Gabeon, et qu'à une mesme heure
 L'ire des trespassez, la fatalle famine,
 Et de nostre ennemy la race se termine.⁶⁷⁷

La rhétorique obéit à un discours « linéaire » jusqu'à ce que la demande soit acceptée sans aucune possibilité d'explications : les tentatives pour se convaincre mutuellement ont lieu du vers 597 au vers 612, les vers qui précèdent constituant l'exposition du sujet et les vers qui suivent ce passage relevant davantage d'une forme de conclusion. En effet, David montre par une question oratoire et les exclamations d'indignation sa réticence à exécuter un acte aussi injuste, mais il accède à la demande du Prince en tentant d'en donner une justification raisonnable et morale, prétextant ainsi le « bien public » :

O remede piteux ! faut-il que le trepas
 D'autrui nous face vivre ? Ah, ne dira-t'on pas
 Que cruel, impiteux, rigoureux et severe,
 Je persecute encor l'ombre de mon beau-pere,
 Et que ses fils je livre à la mort tant inique,
 Non pour le bien public, mais par mon haine antique.⁶⁷⁸

⁶⁷⁷ Jean de la Taille, *La Famine ou Les Gabéonites*, op. cit., v. 597 à 612.

⁶⁷⁸ Jean de la Taille, *La Famine ou Les Gabéonites*, op. cit., v. 613 à 618.

Le discours des passions individuelles domine au détriment du discours politique attendu : le discours est tourné de telle sorte que David présente d'abord sa crainte que l'on croit à sa haine pour le défunt plutôt qu'à son souci de rétablir une harmonie au sein de la cité : le fait de se soucier de ce risque l'atténue et pousse le peuple à croire que l'acte est motivé par le « bien public », l'accusation est présentée avant d'arriver par l'opinion public afin que cette dernière ne puisse la reprendre. D'autant plus qu'exprimer ouvertement cette crainte contribue dans les esprits à ne pas tenir compte du motif de la haine car si cela était vrai, David l'aurait caché. La rhétorique du discours est orientée de façon à susciter la pitié de ses sujets, de tous ceux qui pourront le juger, puisqu'il se met dans la position d'un homme soucieux du bien-être de son peuple, honnête et moral qui craint la calomnie. Aristote, dans la *Rhétorique*, en présentant les objets de la pitié, insiste sur la nécessité que le malheur plane mais de façon proche, car les choses qui « doivent bientôt arriver, excitent une plus vive pitié⁶⁷⁹. » David joue donc sur cette temporalité et également sur son statut, car :

ce qui émeut surtout la pitié, c'est de voir d'honnêtes gens en de telles situations critiques ; car tous ces cas excitent davantage la pitié, parce que nous pensons que la victime ne mérite pas un tel sort et parce que le malheur apparaît à nos yeux.⁶⁸⁰

Nous pouvons alors nous interroger sur la capacité à manipuler du Héros qui utilise ainsi les passions de son auditoire pour modeler leur opinion : cette attitude de fausse crainte serait donc volontaire. Cependant, si pour les personnages de la tragédie ce discours suscite la pitié, de l'autre côté de la scène, c'est-à-dire chez le spectateur ou le lecteur qui connaît mieux les prédispositions du personnage et qui a assisté à ses échanges avec son conseiller, la pitié serait plutôt remplacée par le mépris⁶⁸¹, car le personnage apparaît comme

⁶⁷⁹ Aristote, *Rhétorique*, II, 8, 1386b.

⁶⁸⁰ *Ibid.*, II, 8, 1386b.

⁶⁸¹ Voir Aristote, *Rhétorique*, II, 11, 1388b.

calculateur, d'autant plus que, comme le signale Aristote, sont susceptibles de croire qu'ils peuvent souffrir « les hommes instruits : car ils savent calculer⁶⁸². » Le spectateur n'est donc pas dupe, car il est éclairé par le comportement assez ambigu du héros, mais aussi par les paroles des personnages secondaires comme Joabe qui résume bien l'attitude de son roi :

Sire, aurez-vous toujours ceste pitié niaise,
Ceste douceur cruelle, et bonté si mauvaise,
Que mesmes vous vouliez, au dam de vos amis,
Sauver contre raison vos mortels ennemis ?⁶⁸³

Puis, lorsque Joabe termine son discours en lui demandant :

Hé, ne vaut-il pas mieus que tous vos gens demeurent,
Pour quelque peu d'enfans (voire ennemis) qui meurent ?
Voudriez-vous que pour eus il ne demourast nul
Du peuple d'Israël ?⁶⁸⁴

David répond par une autre question expéditive :

Quelz enfans a Saul ?⁶⁸⁵

Joabe n'aura donc pas mis beaucoup de temps à convaincre David et ce dernier se montre de la bonne volonté à exécuter le sacrifice, ce qui permet de croire à sa duplicité.

Chaque fois qu'un acte de vengeance est perpétré, il est entouré en quelque sorte d'une certaine duplicité de la part de celui qui se venge : dans *Saül*, mais aussi dans toutes les autres tragédies où la vengeance collective est explicite et ressemble à un jeu. Mais la vengeance reste une étape dans la génération de passions qui se succèdent, le caractère inique et injuste de l'acte ou des actes est mis en évidence par les interrogations qui sont soulevées sur le bien-fondé de rendre le mal.

⁶⁸² Aristote, *Rhétorique*, II, 8, 1385b.

⁶⁸³ Jean de la Taille, *La Famine ou Les Gabéonites*, op. cit., v. 619 à 622.

⁶⁸⁴ *Ibid.*, v. 631 à 634.

⁶⁸⁵ *Ibid.*, v. 634.

La mise en scène de la Saint Barthélemy et des passions qui l'ont provoquée, se trouve également chez Montchrestien, dans *Les Lacènes* d'abord, où c'est vraiment de l'esprit de vengeance contre des innocents qu'il s'agit, lorsque Ptolomée fait tuer les épouses et enfants de ceux contre lesquels ses hommes et ses défunts fils se sont battus. Cependant, de tous les actes de vengeance mis en scène, certains sont pires que les autres, car la vengeance n'est plus seulement une étape dans l'évolution des passions et donc un passage obligatoire, mais elle devient un plaisir prolongé, elle va au-delà de la satisfaction à rendre le mal, car elle n'est pas justifiée par un mal causé, elle est « gratuite ». En effet, dans *les Lacènes* les fils de Ptolomée ont péri ; Cléomène et les siens également, les pertes sont pour ainsi dire équilibrées et malgré tout, même s'il ne reste personne contre qui se venger, le roi décide de profaner les corps des défunts, puis se rappelant soudain l'existence de ces innocents, se ravise et trouve enfin le moyen de prolonger sa vengeance, ou de la porter à son extrême :

(...) : la mere de ce Roy,
 Ses tendres enfânçons, les femmes miserables
 De ceux qu'à son dessein il trouva secourables
 Sont-elles pas encor' au pouvoir de mes mains ?
 Va t'en les delivrer aux Bourreaux inhumains.
 Que du grand au petit toute la race meure.⁶⁸⁶

Il y a une sorte de jubilation dans la vengeance, que l'on retrouve aussi chez *Aman*, le héros projette une vengeance totalement préméditée alors que dans *Les Lacènes*, cette vengeance surgit sous le coup de la colère et de la douleur de Ptolomée qui vient de perdre ses deux fils. Néanmoins la vengeance possède des variantes diverses, préméditée ou non, dérivant de la douleur puis de la colère, mais surtout, elle aboutit à la même conséquence, faire subir à l'autre une peine dont on sera témoin. Ainsi, Aman, jaloux de Mardochée, tente de convaincre Assuérus de massacrer tous les juifs, non content de

⁶⁸⁶ Antoine de Montchrestien, *Les Lacènes*, op. cit., v. 1389 à 1394.

s'en prendre à Mardochée ; il invoque tous les vices de ces derniers qui pourraient se retourner contre le roi avec à leur tête Mardochée :

C'est un peuple meschant, né pour dissimuler,
Qui couve au fonds du cœur le maltalent qu'il porte,
Tant que l'occasion en evidence sorte.⁶⁸⁷

Cet anti-héros qui finalement ne montre aucune vertu ni grandeur d'âme, semble être une personnification de la vengeance dans sa dimension la plus terrible, car sous l'envie, il désire sacrifier un peuple tout entier afin de satisfaire un désir de pouvoir, la vengeance est presque matérialisée par le spectaculaire du discours :

Je le veux c'est raison ; ne demeure vivant
Un seul de tous les Iuifs ; que sans miséricorde
On employe contre eux et le fer et la corde :
Non, puis que j'en vien là, je ne souffriray pas,
Que les enfans à naistre evitent le trespas :
Qu'ils me soient arrachez du ventre de leurs meres,
Et batus aux parois devant leurs propres peres,
Afin qu'avecque le iour l'espoir leur soit osté,
De revivre jamais en leur postérité.
Soient aux yeux des maris les femmes violées ;
Des Bourreaux impudens les Vierges soient souillées.⁶⁸⁸

La puissance de l'*enargeia* rend bien ce tableau de l'horreur et décuple les émotions qui peuvent être provoquées par les précisions effrayantes apportées à la scène. Le champs lexical de la violence est présent dans tout le passage avec « fer », « corde », « arrachez », « batus », « violées », « Bourreaux », souillées ». Le centre du texte est réservé à ce qu'il y a de plus terrifiant, l'assassinat des enfants, encadré par, d'une part la mention de l'anéantissement d'un peuple de façon générale, puis d'autre part, par une caractérisation précise de ceux qui seront sacrifiés, à savoir des innocentes : des femmes mariées ou des vierges. Nous soulignerons cette insistance sur le massacre d'innocents, les enfants et les femmes, ce qui montre vraiment la haine d'Aman, lequel semble presque avoir oublié sa

⁶⁸⁷ Antoine de Montchrestien, *Les Lacènes*, op. cit., v. 464 à 466.

⁶⁸⁸ *Ibid.*, v. 204 à 214.

colère contre Mardochée. En effet, le héros n'est plus en colère, il ressent plutôt de la haine, car selon Aristote,

la colère est un désir de faire de la peine ; la haine un désir de faire du mal ; celui qui est en colère veut être témoin de cette peine ; cela n'importe aucunement à la haine.⁶⁸⁹

Par ailleurs, dans sa discrimination entre la colère et la haine, Aristote précise bien que « la colère s'adresse à un individu, (...), la haine peut être ressentie contre les classes⁶⁹⁰, (...) ». Si au départ, Aman jalouse Mardochée et semble en colère contre lui, il étend cette colère qui finit par se transformer en une autre passion, la haine, contre, cette fois, le peuple juif tout entier. La passion est intégrée à l'action du moment qu'elle évolue, puisque c'est elle qui va pousser l'action jusqu'à son extrême souvent : ainsi, si la crainte peut évoluer en colère, la colère peut évoluer en haine et dans les deux cas la vengeance y est incorporée.

La mise en scène de la vengeance s'effectue de façon similaire chez Garnier, les mêmes passions sont représentées, mais peut-être avec moins de violence, dans *La Troade* et dans *Les Juifves* notamment. On peut observer un fonctionnement des passions en couple, de la naissance d'une passion à son évolution, cette dernière se caractérise par une métamorphose de la première passion en une seconde passion qui peut être tout à fait différente de la première. Par exemple, la crainte et l'amour peuvent se changer en colère, la colère et l'envie en haine, tout dépend des objets vers lesquels tendent les passions ainsi que les *habitus* qui les accompagnent. Aman correspond bien à la définition de l'homme envieux des « faveurs de la fortune » selon Aristote :

(...) les actes ou les acquêts en lesquels on met un point d'honneur et dont on a l'ambition, ceux pour lesquels on a l'appétition de la gloire, et encore ceux qui sont des faveurs de la fortune, font presque tous

⁶⁸⁹ Aristote, *Rhétorique*, II, 4, 1382a.

⁶⁹⁰ *Id.*

éprouver l'envie, surtout ceux dont on a soi-même l'appétition, ou qui, à notre sentiment, doivent nous appartenir, (...) ⁶⁹¹

Aman est sous l'influence de l'envie, puisqu'il jalouse Mardochée, puis la position de Mardochée et la place que lui et son peuple occupent le met en colère, et de là, il passe à la haine, le désir de faire le mal à ceux qu'il envie, et donc la vengeance apparaît à ce état de passion. Mais malgré le tableau effrayant comportant la série d'atrocités qu'il désire infliger à ses victimes, rien de ces horreurs n'arrivera, Aman étant découvert à temps. A l'inverse, dans *Les Juifves*, Nabuchodonosor ne prédit pas l'horreur du massacre qu'il va commettre, mais le messenger rapportera ce qui a été en hors scène, la bienséance n'autorisant pas le spectacle de telles atrocités au théâtre. Les deux personnages présentent les mêmes signes de concentration sur leur propre personne, ce qui les rend si dangereuse car elle n'écoute au final qu'elle-même et leurs passions, contrairement à Agamemnon ou même Pyrrhe dans *La Troade*, ou alors David dans *La Famine ou Les Gabéonites*, pour qui la conscience joue un rôle d'un point de vue éthique, si petit qu'il soit. Dès leur première apparition, les deux personnages ont bien des traits de caractère en commun, si nous comparons les premiers vers de leur première réplique ; Nabuchodonosor se compare aux Dieux :

Pareil aux Dieux je marche, et depuis le réveil
Du Soleil blondissant jusques à son sommeil,
Nul ne se parangonne à ma grandeur Royale.
En puissance et en biens Jupiter seul m'egale : (...)
Et encores n'estoit qu'il commande immortel,
Qu'il tient un foudre en main dont le coup est mortel,
Que son trône est plus haut, et qu'on ne peut le joindre,
Quelque grand Dieu qu'il soit, je ne serois pas moindre. ⁶⁹²

A son tour Aman se compare à un Dieu, et la même métaphore du Soleil, qui semble leur égal et les accompagne dans leur course

⁶⁹¹ Aristote, *Rhétorique*, II, 10, 1388a.

⁶⁹² Robert Garnier, *les Juifves*, op. cit, v. 181 à 188.

majestueuse, revient chez l'un et l'autre traduisant leur orgueil,
l'amour excessif de leur propre personne :

Soit que l'alme Phoebus sorte au matin de l'onde,
Pour donner un beau jour à la face du monde ;
Soit que de rais plus chauds il s'enflamme à midi
Ou qu'il se précipite en son cours refroidi,
Il n'œillade un seul homme en ce rond habitable,
Que le bonheur du sort me rende comparable.
Ma gloire est sans pareille ; et si quelqu'un des Dieux,
Amoureux de la terre abandonnoit les Cieux,
Pour borner sa grandeur sous l'enclos de la Lune,
Il se tiendrait possible à ma haute fortune.⁶⁹³

Les mêmes champs lexicaux, les mêmes comparaisons et métaphores traversent les deux passages : « Dieux », « grandeur », « puissance », « trône », puis, « gloire », « Dieux », « Cieux », « grandeur », sont des termes qui s'équivalent, les deux personnages mettent en évidence l'amour de soi que possède les personnages, l'orgueil. Si Aman flatte Assuérus, Nabuchodonosor, lui, fait croire à son épouse et à Amital qu'il pardonne à Sédécie, alors qu'il en décide tout autrement comme le raconte le messager, témoin du hors scène :

Ains forçant plus fort, et se voulant gorger
Du sang de vos enfans, les fait tous egorger.⁶⁹⁴

Et alors, ce que Aman projetait de faire, Nabuchodonosor le réalise presque lorsqu'il fait tuer ces enfants sous les yeux du père :

Et ce pendant le pere
Voyant choir à ses pieds sa geniture chere,
Qui l'appelle en mourant, et qui luy tend les bras,
Transpercé de douleur, donne du chef à bas,
(...)
Puis voyant les bourreaux à la hideuse face,
Teints de sang s'approcher, humblement leur rend grace
De venir terminer par une prompte mort
L'indomptable douleur qui ses entrailles mord.
Mais eux branlant le chef, et montrant à leur trongne
Qu'ils s'alloyent empescher à une autre besongne,

⁶⁹³ Antoine de Montchrestien, *Aman*, op. cit., v. 1 à 10.

⁶⁹⁴ Robert Garnier, *les Juifves*, op. cit., v. 1985 et 1986.

L'estendent sur le dos, la face vers les cieux,
Et luy cernent d'un fer la prunelle des yeux.⁶⁹⁵

La chute finale, après la longue description de la scène qui ménage l'attente, met d'autant plus en évidence l'acte commis sur Sédécie : alors qu'on pourrait s'attendre à sa mort, le pire est son maintien en vie pour que perde sa souffrance sachant que ses enfants ont perdu la vie. Le plaisir dans la vengeance se manifeste par un procédé dramatique de retardement qui augmente l'effet du pathétique auprès du spectateur, et souligne la cruauté de celui qui a ordonné l'exécution, mais aussi constitue l'un des nombreux détails qui contribuent à montrer que la passion du roi comme celle d'Aman est rationalisée, réfléchie. En effet, il ne s'agit plus d'une mise en scène des conséquences rapides et spontanées des passions que nous retrouvons chez Ptolomée dans *Les Lacènes* ou même chez David dans *La Famine* et Pyrrhe dans *La Troade*, les deux personnages orientent leurs passions de façon à faire le plus de mal possible à leurs victimes. Ainsi, cette passion devient l'intrigue de la tragédie, le fil directeur de l'action et dure tout le long de la pièce avec des péripéties. La réflexion semble donc être utilisée au profit de la passion, c'est à ce moment que ses conséquences deviennent dangereuses, car le roi use de la vengeance de façon réfléchie. Nabuchodonosor fait semblant de pardonner, puis, fait durer le supplice et ordonne l'exécution des êtres les plus chers à sa victime, jouant avec la passion de ce dernier.

Ces différentes stratégies de vengeance contribuent à une poétique des effets pathétiques : d'une manière générale le retardement dramatique prolonge la crainte des deutéragonistes face à un protagoniste qui trouve du plaisir à se venger, la haine incluant un plaisir personnel. Plus l'attente dans la crainte est longue, plus la passion s'intensifie ; le désespoir se nourrit également de la durée temporelle, à l'annonce du malheur, la tristesse et la douleur sont

⁶⁹⁵ Robert Garnier, *les Juifves*, *op. cit.*, v. 1987 à 1990 et v. 1995 à 2002.

amplifiées, le pathétique interne chez les personnages et la pathétique externe de la réception sont d'autant plus accentués.

La crainte, la colère et la haine peuvent donc toutes aboutir à la vengeance, laquelle se manifeste et est mise en scène sous différentes modalités. Dans *La Troade*, la vengeance collective est représentée de façon linéaire, elle ne s'accompagne pas d'un jeu complexe mêlé de haine : la mort d'Achille, le père de Pyrrhe doit être vengée et Pyrrhe ne semble avoir que cet objectif en tête, sans aucun plaisir à nuire apparent. Il veut alors sacrifier Polyxène et tente d'en expliquer les raisons à Hécube :

Il n'est cœur de rocher qui vos plaintes entende,
Et de compassion, les entendant ne fende :
Mais l'humble pitié vers mon pere, qui plaint,
Et le salut commun de la Grece m'astreint
De repousser vos pleurs, et, l'oreille fermée,
Entendre au vœu d'Achille et au bien de l'armée :
Armez vous de constance encontre le malheur,
Vous sentez vostre esclandre, et les Grecques le leur.⁶⁹⁶

Dans sa passion à venger son père, Pyrrhe est pourtant touché par le malheur de ses adversaires, et surtout par la plainte de douleur d'Hécube, comme le montre la traduction métaphorique qu'il donne dans les deux premiers vers de sa réplique sur la souffrance d'une mère. La violence de la vengeance est également atténuée dans la pièce par l'intervention d'Agamemnon comme figure de tempérance, incitant Pyrrhe à réfléchir au cercle vicieux de la passion vengeresse :

Quelle execrable horreur ? qui veit jamais cela
Qu'un homme trespasé dans sa tombe eust envie
D'un autre homme vivant, de son sang, de sa vie ?
Vous rendriez vostre pere à chacun odieux,
Le voulant honorer d'actes injurieux.⁶⁹⁷

Agamemnon montre l'absurdité de répondre à la mort par la mort, comme le souligne les figures antithétiques : « homme trespasé (...) eust envie », et « honorer d'actes injurieux ». *La Troade* offre une

⁶⁹⁶ Robert Garnier, *La Troade*, op. cit., v. 1601 à 1608.

⁶⁹⁷ *Ibid.*, v. 1452 à 1456.

réflexion, même mineure, sur le processus de la vengeance, par rapport aux Juifves, où seulement l'on assiste aux actes de vengeance et aux conséquences douloureuses sur les victimes. L'aspect didactique devra alors être déduit par le spectateur, mais dans *La Troade*, il est abordé de manière explicative par le personnage d'Agamemnon. Pyrrhe apparaît alors comme la figure du tyran, mais qui n'est cependant pas insensible à la souffrance d'Hécube, puisqu'il ne joue pas sur cette passion douloureuse, il en prend conscience, mais poursuit le sacrifice demandé par l'ombre d'Achille en invoquant le bien de la cité. Seulement, contrairement à David dans *La Famine*, ce n'est pas un prétexte, il en est convaincu, pour « le salut commun de la Grece » et le « bien de l'armée ». Il finira alors sa réplique par une association symbolique des deux partis en une construction parallèle au vers 1614, ce qui implique que le sacrifice n'est pas guidé par la haine, mais plutôt par la crainte que son peuple rencontre le malheur si le rituel sacrificiel n'est pas exécuté : « Le deuil nous est commun, et les pertes communes. » Lorsque la vengeance résulte de la haine, elle est plus perverse, plus violente, alors que lorsqu'elle dérive d'une forme de colère ou de la crainte, elle se réduit à des exécutions de vivants en réponse au nombre de morts faits dans le camp adverse. La violence de la vengeance dépend donc des passions qui l'ont générée, mais de toute façon le processus aboutit à la mort, excepté pour Aman, où la tentative du héros éponyme est déjouée, le peuple ne subira pas les supplices qu'il projetait.

Les hommes de pouvoir ont les moyens de mettre à exécution leur vengeance, les passions ont donc les moyens matériels d'être concrétisées par des actes. Elles sont orientées par les rapports entre espoir et désespoir et crainte et audace selon la conception de Saint Thomas qui s'inspire aussi d'Aristote, qui régissent les relations entre un peuple et les hommes qui le gouvernent. A la fin de son *Ethique*, Aristote explique que dans la pratique, il paraît impossible d'inciter la majorité des hommes « à une vie noble et honnête », chacun tente

d'éviter ce qui pourrait lui procurer de la peine, donc la violence des passions ne peut être entièrement maîtrisée :

La foule, en effet, n'obéit pas naturellement au sentiment de l'honneur, mais seulement à la crainte, ni ne s'abstient des actes honteux à cause de leur bassesse, mais par peur des châtiments ; car, vivant sous l'empire de la passion, les hommes poursuivent leurs propres satisfactions et les moyens de les réaliser, et évitent les peines qui y sont opposées.⁶⁹⁸

Si les passions d'une grande majorité sont maîtrisées en suscitant chez les mêmes sujets une autre passion, la crainte, l'hybris de certains hommes de pouvoir en serait le pendant. Mais cet état de choses implique un bouleversement politique et social qui met en danger les règles de la cité et implique que la figure du roi, le modèle du peuple, ne peut pas toujours maîtriser ses passions par la raison et la volonté alors qu'il s'agit a fortiori pour lui d'un devoir. Les relations entre les hommes de pouvoir et les peuples qu'ils commandent restent complexes, il est nécessaire que de part et d'autre une prise de conscience des règles morales oriente de façon harmonieuse les échanges afin que ne surgissent pas l'excès.

C - LES DEVOIRS DES PRINCES

Le monarque plus que quiconque doit observer des règles morales qui le préservent de l'excès. Si nous prenons la sobriété en exemple analogique, le monarque doit être sobre notamment afin de pouvoir exercer sa raison correctement :

(...) le vin est interdit aux rois, qui tiennent la place la plus élevée dans les affaires humaines (...). La sobriété est donc surtout requise chez les personnes élevées en dignité. (...) Ensuite, la sobriété est davantage réclamée de ceux pour qui elle est plus nécessaire à l'accomplissement de leur tâche. En effet, le vin, quand il est pris avec excès, est ce qui entrave le plus l'usage de la raison. (...) C'est pourquoi la sobriété est spécialement prescrite (...) aux rois, qui doivent gouverner leurs sujets avec sagesse.⁶⁹⁹

⁶⁹⁸ Aristote, *Ethique à Nicomaque*, X, 10, 1179b.

⁶⁹⁹ Thomas d'Aquin, *Somme Théologique*, op. cit., I-II, q. 149, 4.

Il en va de même pour les passions qui doivent être subordonnées à la raison et à la volonté, afin que les pensées et les actes relèvent d'un ordre stable. Ainsi, le roi étant le représentant de Dieu sur terre déjà dans la tradition médiévale, l'étude des passions et leur existence lance une réflexion sur l'articulation entre la théologie et les passions subies par les hommes, les relations entre les dieux et le sens des passions dont Garnier sut exploiter la richesse morale :

Profondément affligé par les désordres, par la cruauté et la décadence spirituelle qui ravageaient la France, Garnier voulut donner à ses tragédies un but nettement didactique, et, trouvant chez les écrivains de l'Antiquité une sagesse qui semblait s'harmoniser avec l'éthique chrétienne (...).⁷⁰⁰

Les tragédies ont une grande portée didactique, dès le début du XVI^e siècle avec *l'Abraham Sacrifiant* de Théodore de Bèze, représenté en 1550 à Lausanne. Cette tragédie ouvre ainsi la voie à « une tragédie moderne, engagée, celle des protestants⁷⁰¹. » Par la suite, de nombreux dramaturges protestants suivirent Bèze, notamment Des Masures, dont les *Tragédies Saintes* parues en 1563 ont le même but d'édification religieuse. Les pièces sont de plus en plus inspirées de l'actualité, dans *Saül Le Furieux* de Jean de La Taille,

L'intérêt est constamment soutenu : l'exposition fait alterner les songes, les apparitions, les effets pathétiques, avec les discussions d'ordre politique et religieux ; les revirements du roi, le récit mensonger puis véridique du dernier acte laissent en suspens le spectateur que la malédiction finale lancée contre David triomphant frappe d'horreur (...).⁷⁰²

Chez Garnier, les rapports entre ses sujets et la situation de la France contemporaine sont revendiqués dans ses dédicaces puisque :

⁷⁰⁰ Elliot Forsyth, *La Tragédie française de Jodelle à Corneille (1553-1640) : le thème de la vengeance*, op. cit., p. 203.

⁷⁰¹ Madeleine Lazard, *Le théâtre en France au XVI^e siècle*, op. cit., p. 97.

⁷⁰² *Ibid.*, p. 103.

L'horreur des guerres civiles a marqué profondément l'ensemble de cette œuvre grave qui reflètent les inquiétudes du patriote et du chrétien, propose un enseignement tout à la fois politique, moral et religieux et regorge d'allusions à l'actualité.⁷⁰³

Ainsi, l'utilisation des passions dans les tragédies doit conduire à une sorte de prise de conscience, d'appréhension d'une morale dans le sens où l'exemple de la représentation des passions dans toute leur violence doit permettre de dévoiler leurs conséquences néfastes au spectateur qui comprend alors les enjeux d'une conduite irrationnelle.

Chacun des dramaturges, semble viser, via le texte tragique, la figure du roi ou les hommes de pouvoir, les discours sentencieux des deutéragonistes ou des chœurs sont assez similaires sur ce sujet. Nous verrons ce que véhicule l'image du prince pour comprendre l'antagonisme fragile entre les passions humaines et les passions divines. Il semble que les sujets antiques permettent de transcrire la réalité avec davantage d'intensité, l'art tragique permettant de comprendre à quel point l'Histoire est cyclique :

Je sçay qu'il n'est genre de Poëmes moins agreable que cestuy-cy, qui ne represente que les malheurs lamentables des Princes, avec les saccagemens des peuples. Mais aussi les passions de tels sujets nous sont ja si ordinaires, que les exemples anciens nous devront doresnavant servir de consolation en nos particuliers et domestiques encombres : voyant nos ancestres Troyens avoir, par l'ire du grand Dieu, ou par l'inevitable malignité d'une secrette influence des astres, souffert jadis toutes extremes calamitez : et que toutefois du reste de si miserables et dernieres ruines s'est peu bastir, apres le decez de l'orgueilleux Empire Romain, ceste tres-florissante Monarchie.⁷⁰⁴

Mais la conception d'une morale chrétienne oriente l'action et la tragédie prend le relais de la réalité pour mieux faire prendre conscience des dangers des passions extrêmes. Mais toujours dans une perspective didactique, son rôle est en même temps de rassurer sur un avenir meilleur malgré un présent fort troublé par la violence, faisant entrevoir des perspectives plus réjouissantes, dans la mesure où les maux ne peuvent éternellement durer comme le fait remarquer

⁷⁰³ *Ibid.*, p. 106 et 107.

⁷⁰⁴ Dedicace à Monseigneur l'Archevesque de Bourges, in Robert Garnier, *La Troade*, op. cit., p. 41.

Garnier dans sa dédicace. Les Princes qui gouvernent ont ainsi un rôle important à jouer puisque ce sont eux qui peuvent orienter la querelle vers un apaisement des esprits, comme le souligne par ailleurs La Taille dans sa dédicace à Marguerite de France précédant *La Famine ou les Gabéonites* : il sollicite la princesse afin qu'elle intervienne et contribue ainsi à ramener le calme dans le royaume de France :

(...) Pour vous dire aussi, Madame, que ce Royaume est pour tomber, apres tant de guerres, en l'inconvenient de la Famine que je descri icy, et qui advint au peuple Hebrieu durant le regne de David, s'il ne vous plaist par la dexterité de vostre divin Esprit, ayder au Roy, vostre Seigneur et Frere, à destourner l'ire de Dieu, et faire cesser la Guerre, source de tous maulx, qui pour la quatrième fois forcene en nos entrailles, comme estant celle qui avez interest en cecy autant ou plus que nulle autre : car quel advantage vous pourroit-il revenir quand ledit Sieur vostre Frere seroit Roy sans subjects ? (...) ⁷⁰⁵

Le roi possède le pouvoir d'infléchir la direction des événements et donc le cours des passions, selon les passions que lui-même subit, c'est sa mission d'intermédiaire. Cependant, si le roi est le messager du divin sur terre, puisqu'il est aussi un homme par sa nature, il est exposé à certains risques :

En étant la tête du corps social, il est sans doute jugement et volonté, sans quoi, le corps n'est rien, mais aussi sa partie la plus exposée. Cette vulnérabilité potentielle suppose des précautions que résume la politique du bon prince. ⁷⁰⁶

Ainsi, lorsque la colère divine se déchaîne, elle concerne le roi mais aussi son peuple qui ne font qu'un même corps : les thèmes et les personnages choisis par Garnier sont traités dans une optique de didactique chrétienne surtout dans *Les Juifves* où l'on retrouve un enseignement religieux que le dramaturge applique à l'actualité politique et social :

Le peuple juif a renoncé au vrai Dieu pour adorer Baal, où les Réformés voyaient la préfiguration de l'Eglise romaine, et le catholique Garnier celle de l'hérésie, comme l'indique sa dédicace :

⁷⁰⁵ Dedicace à Tres-illustre Princesse, Marguerite de France, Royne de Navarre, in Jean de la Taille, *Saül le furieux, La Famine ou les Gabéonites*, op. cit., p. 94.

⁷⁰⁶ Denise Cecchinato-Carabin, *Les idées stoïciennes dans la littérature morale de la fin du XVI^e siècle au début du XVII^e siècle*, op. cit., p. 418.

les guerres fratricides des français viennent de ce qu'ils ont « abandonné leur Dieu ». Mais le repentir, le retour à la vraie foi, peut ramener la paix après l'épreuve. Tel est l'espoir que doivent faire naître pour l'avenir de la France et pour l'humanité entière la punition et le malheur d'Israël.⁷⁰⁷

C'est donc un appel à la foi, à des valeurs religieuses qui peuvent, si on les suit, remettre de l'ordre dans une sorte d'anarchie. Le discours, tenu par le prophète ou les chœurs notamment, est double dans le sens où d'une part nous nous retrouvons devant un discours moral adressé directement au spectateur qui doit reconnaître le message qu'on veut lui transmettre :

Retourne toy vers luy, peuple fautier, à fin
Qu'à tes calamitez il vueille mettre fin :
Amande amande toy, jeusne, pleure, souspire,
Afin que de ton dos ses glaives il retire.⁷⁰⁸

L'emploi anaphorique de l'impératif en début du vers 89, suivi d'une seconde construction avec un triple emploi de l'impératif qui renforce la première construction, ainsi que la métaphore des glaives plantés dans le dos contribue à une hypotypose qui, plus que de simples remontrances, imprime l'image de la punition dans l'esprit du spectateur. Le message est le même à la fin de l'acte II, mais cette fois présenté sous un mode rassurant :

Elever vers luy la face,
Avoir recours à sa grace,
Qui est promise à celui
Qui et son attente en luy.⁷⁰⁹

Les guerres « intestines » de la fin du XVI^e siècle permettent ainsi à la tragédie de se fixer un objectif sérieux et didactique :

Le but moral qui dans les premières tragédies, ne s'était guère révélé qu'à travers des généralités et des lieux communs, se fait maintenant plus précis, car il va désormais se rattacher à des problèmes d'actualité ou à des événements notoires, et la tragédie va se

⁷⁰⁷ Madeleine Lazard, *Le theatre en France au XVI^e siècle*, op. cit., p. 129.

⁷⁰⁸ Robert Garnier, *Les Juifves*, op. cit., v. 87 à 90.

⁷⁰⁹ *Ibid.*, v. 879 à 882.

transformer en instrument d'enseignement religieux et de propagande politique.⁷¹⁰

Les objectifs d'enseignements politiques se rattachent essentiellement au problème de la tyrannie et de ses conséquences.

1 Les règles d'une éthique politique

Chez Garnier, les tragédies semblent suivre l'évolution de sa pensée : dans *Porcie* qui date de 1568 et qui vient juste après *l'Hymne à la Monarchie* en 1567, la monarchie absolue est le régime préconisé par le dramaturge qui semble exprimer ses idées sur les modes de pouvoir, puisqu'il se révèle comme :

(...) le partisan d'un gouvernement fort et centralisé qui, tout en imposant des limites à la liberté des particuliers, aurait davantage tendance à garantir l'ordre de l'Etat.⁷¹¹

Ainsi Porcie tout en étant l'épouse de Brute, l'un des assassins de César, regrette le gouvernement du dictateur et l'exprime avec amertume et nostalgie :

Pleust au grand Jupiter qu'il dominast encor,
Nous n'aurions pas les maux qui nous tenaient ore,
Nous vivrions bien-heureux en repos souhaité,
Sans perte seulement que la liberté :
Nous ne verrions sous luy la ville pleine d'armes,
Comise à l'abandon d'un amas de gendarmes.⁷¹²

La violence ne peut entraîner que la violence, puisque ceux qui ont assassiné César afin de rendre aux Romains la liberté tant souhaitée, n'ont fait qu'attiser la haine et la vengeance de leurs adversaires :

J'affecte plutôt voir nostre dolente Rome
Serve des volontez de quelque Prince doux

⁷¹⁰ Elliot Forsyth, *La Tragédie Française de Jodelle à Corneille (1553-1640) : le thème de la vengeance*, op. cit., p. 167.

⁷¹¹ Elliot Forsyth, *La Tragédie Française de Jodelle à Corneille (1553-1640) : le thème de la vengeance*, op. cit., p. 203.

⁷¹² Robert Garnier, *Porcie*, op. cit., v. 535 à 540.

Qu'obeir aux fureurs de ces Scythiques Lous,
 De ces trois inhumains, qui n'ont en leur courage
 Que l'horreur et l'effroy, que le sang et la rage.
 Nous tuasmes Cesar pour n'avoir point de Rois,
 Mais au Meurtre de luy nous en avons faict trois :
 Et crains que, si ceux-là sont desfaits par les nostres,
 Qu'en beaucoup plus grand nombre il en renaisse d'autres.⁷¹³

Les modalités de l'autorité de l'Etat s'inscrivent automatiquement dans un engrenage de la violence qui est un engrenage de passions où il semble ne pas y avoir d'arrêt :

Les partisans de César, de leur côté, veulent, par leurs représailles, assurer le repos des mânes du défunt et en même temps rétablir la paix à Rome. Mais ils s'aperçoivent que cette vengeance justicière, poussée jusqu'à l'excès, risquerait de susciter de nouvelles insurrections ; (...). Faut-il donc, demande Garnier que ceux qui gouvernent répriment sévèrement, par une punition exemplaire, les crimes commis contre l'autorité de l'Etat, ou doivent-ils essayer de décourager la violence et la cruauté en donnant l'exemple de la clémence ?⁷¹⁴

Dans *Porcie*, Garnier définit le pouvoir du roi selon des principes de rigueur, pourtant le contexte politique et social influence son opinion puisque dans *Cornélie* publiée en 1574 Garnier condamne tout ce qui se rattache à la tyrannie. L'image de César change de façon significative :

César n'est plus le dictateur bienveillant qui avait imposé l'ordre par la force de son autorité ; c'est un tyran ambitieux qui par sa façon de gouverner, suscite chez ses sujets un climat de haine et de vengeance.⁷¹⁵

Les événements de la vie politique et sociale font changer l'opinion de l'homme qui ne perçoit plus le mécanisme du pouvoir de la même façon, surtout lorsque les passions orientent de façon irrémédiable les faits. Si dans *Porcie* encore le dialogue stichomythique entre Aree et Octave met en évidence la sévérité du Prince afin de bien gouverner, le ton sera tout à fait différent dans *Cornélie* :

⁷¹³ *Ibid.*, v. 564 à 572.

⁷¹⁴ Elliot Forsyth, *La Tragédie Française de Jodelle à Corneille (1553-1640) : le thème de la vengeance*, op. cit., p. 204.

⁷¹⁵ *Ibid.*, p. 204 et 205.

Octave
 Qui tient ses ennemis, les doit détruire tous.
 Aree
 La clemence est l'honneur d'un Prince debonnaire.
 Octave
 La rigueur est toujours aux Princes necessaire.
 Aree
 Un Prince est bien voulu pour son humanité.
 Octave
 Un Empereur est craint pour sa sévérité.
 Aree
 Soyez prompt à douceur, et tardif à vengeance.
 Octave
 Mais bien prompt à rigueur, et tardif à clemence.
 Aree
 Un Prince trop cruel ne dure longuement.
 Octave
 Un Prince trop humain ne regne seurement.
 Aree
 Cesar pour se vanger ne proscripjt jamais homme.
 Octave
 S'il les eust tous proscripts, il regneroit à Romme.⁷¹⁶

Au centre du dialogue, les mêmes notions s'opposent, avec un jeu sur la synonymie : « clemence » et « rigueur » aux vers 651 et 652, « humanité » et « sévérité » aux vers 653 et 654, « douceur » et « vengeance » au vers 655, et à nouveau « rigueur » et « clemence » au vers 656, où se referme le jeu des notions, cette fois dans le même vers alors que le début du passage commençait par la présentation des deux notions séparément, dans des vers indépendants. Les deux notions ne sont donc plus, comme elles le semblaient au début, incompatibles, elles peuvent être complémentaires et coexister au sein d'une même personne, c'est la manière de disposer de la rigueur qui est différente de celle à disposer de la clémence. Le jeu sur douceur et sévérité montre également que la colère en tant que passion doit être subordonnée à la raison dont la clémence est une des conséquences. Les deux notions sont ainsi compatibles, la raison et la volonté d'objectivité doivent pouvoir guider une sévérité et la transformer afin qu'elle devienne un repère d'objectivité dans le châtement, qui ne sera pas alors excessif.

⁷¹⁶ Robert Garnier, *Cornélie*, op. cit., v. 850 à 860.

Pourtant, dans *Cornélie*, il n'est plus question de débattre sur la rigueur car cette dernière sert l'ambition, permettant d'accéder ainsi à la tyrannie que dénonce Brute et Cassie :

Toute ame genereuse, indocile à servir,
Deteste les tyrans.⁷¹⁷

Puis :

L'on deust avoir desja mille fois conjuré,
Mille fois prins le fer, mille fois mis en pieces
Ce tyran, pour vanger nos publiques detresses.⁷¹⁸

Notons que même le chœur condamne le tyran et se joint aux personnages pour dénoncer le despotisme :

Mais ainsi que la Tyrannie
Vaincra nos cœurs abastardis,
Advienne qu'elle soit punie
Aussi bien qu'elle fut jadis : (...) ⁷¹⁹

Garnier semble davantage que La Taille ou Montchrestien s'engager personnellement dans la dénonciation des problèmes de son époque, car il a toujours eu en vue l'actualité :

Cet homme qui naît et meurt avec les guerres civiles pense toujours aux misères de son temps dans tout ce qu'il écrit. Montchrestien, chez qui la partie didactique tient plus de place que chez Garnier donne surtout des préceptes d'ordre général, sans prendre position directement à l'égard des événements de son temps. N'oublions pas que les tragédies de Montchrestien paraissent sous le régime de Henri IV, à un temps où les guerres civiles ont pris fin.⁷²⁰

Le théâtre de Montchrestien suit celui de Garnier et arrive par conséquent juste au moment du déclin des guerres civiles et des haines qui les accompagnent ; mais même si le traitement en est moins virulent, le thème de la tyrannie est largement abordé. En effet, le thème de la vengeance occupera une place importante dans son théâtre :

La situation tragique résultera, (...), du jeu de certaines passions dont Montchrestien soulignera les funestes conséquences, et parmi celles-ci figurera la vengeance. Chez lui, le thème sera toujours rattaché cependant, comme il l'avait été pendant les guerres civiles, à des

⁷¹⁷ *Ibid.*, v. 1205 et 1206.

⁷¹⁸ *Ibid.*, v. 1234 à 1236 .

⁷¹⁹ Robert Garnier, *Cornélie*, *op. cit.*, v. 615 à 618.

⁷²⁰ David Seidmann, *La Bible dans les Tragédies Religieuses de Garnier et de Montchrestien*, *op. cit.*, p. 147 et 148.

questions d'ordre politique, et, on le trouvera lié tantôt à la question du droit divin, notion à laquelle Montchrestien accorde une importance toute particulière.⁷²¹

Ainsi, dans *La Reine d'Escosse*, il met en scène la lutte intérieure d'Elisabeth d'Angleterre à qui ses conseillers demandent vivement l'exécution de Marie Stuart qui garde son sang-froid devant la mort, faisant preuve de constance. D'abord, Elisabeth refuse de céder à l'engrenage de la vengeance face à ses conseillers qui tentent de la convaincre du contraire, car pour elle :

(...) le caractère sacré que confère le droit divin aux personnages de sang royal est tel qu'ils doivent rester à l'abri de toute vengeance et même de toute justice humaine.⁷²²

Ce sont les principes qu'elle utilise face à son conseiller qui, lui, semble davantage vindicatif, son argumentation s'appuie sur l'affirmation que « l'action de la justice d'Etat est tout à fait conforme à la justice divine⁷²³ » :

Conseiller
On ne peut sans peril occire une homicide.
Reine
Combien qu'elle fust telle, elle est hors de nos loix :
De Dieu tiennent sans plus les Reines et les Rois.
Conseiller
C'est piété d'occire une femme meschante
Aussi bien qu'un Tyran : de tous deux on se vante.
Reine
Considerez la bien ; elle est mere d'un Roy,
L'espouse de deux Roys, et Reine comme moy.
Conseiller
Considerez la bien ; c'est une desloyale
Qui dément par ses mœurs la maiesté Royale.
Reine
Mon interest privé m'empesche d'en juger.
Conseiller
Et ce mesme interest vous semond d'y songer.
Reine
J'y voy plus de peril alors que plus j'y pense.
Conseiller
Vous pouvez l'amoindrir en vengeant vostre offense.
Reine
Ceste juste vengeance il faut laisser à Dieu.
Conseiller

⁷²¹ Elliot Forsyth, *La Tragédie française de Jodelle à Corneille (1553-1640) : le thème de la vengeance*, op. cit., p. 226.

⁷²² Elliot Forsyth, *La Tragédie française de Jodelle à Corneille (1553-1640) : le thème de la vengeance*, op. cit., p. 227.

⁷²³ *Id.*

Dieu la remet en vous, qu'il a mise en son lieu.⁷²⁴

Le Conseiller rappelle le principe du droit divin qui fait du souverain le représentant de Dieu sur terre afin de convaincre la Reine. Cependant, Elizabeth a des scrupules, car une telle vengeance risque de provoquer la colère divine et de susciter également les représailles des ennemis de la couronne. Le dialogue qui devient stichomythique, est particulièrement bien tressé dans le sens où il progresse par reprise thématique analogique, d'une réplique à l'autre, le Conseiller ayant l'initiative de la reprise, même si au vers 179 la Reine use du même procédé que son interlocuteur. Le procédé commence avec l'anaphore de « considerez la bien » aux vers 171 et 173, et se poursuit avec les échos suivants : « ce mesme interest » répond à « interest privé », puis « vengeance » répond à « en vengeant », et enfin, « Dieu » en fin de vers 179 est repris en début de vers 180. Enfin, le passage se termine par une sorte d'équation stylistique sur les deux derniers vers, une construction chiasmique superposée, avec un segment commun « Dieu la remet en vous ». Ainsi, « Dieu » au vers 180 reprend « Dieu » au vers 179 et au vers 180, « vous » en fin d'hémistiche est repris par « qu' » en début d'hémistiche suivant, enfin, « en son lieu » en fin d'hémistiche reprend « Dieu » au début du premier hémistiche.

Enfin, Elizabeth décide de condamner à mort Marie Stuart qui sera exécutée. Le dramaturge aborde là le thème de la tyrannie avec moins de violence qu'il ne le fait dans *Aman* ou *Les Lacènes*, car le but est aussi de démontrer que si l'autorité royale peut se transformer en un despotisme dangereux, le souverain n'est peut-être pas le seul fautif, son entourage est mis en cause, car c'est sous la pression de ses conseillers qu'Elizabeth condamna Marie. Par ailleurs, selon Forsyth dans cette pièce le principal but pourrait être de :

(...) souligner le respect dû à la dignité. Au lieu de mener une propagande pour l'un et l'autre des partis (rappelons que l'événement

⁷²⁴ Antoine de Montchrestien, *La Reine d'Escosse*, op. cit., v. 166 à 180.

était encore d'actualité en 1601, car Elizabeth ne mourra qu'en 1603), Montchrestien met l'accent sur la situation tragique de chacune des deux reines.⁷²⁵

Les vers du dernier acte résument l'idée en une conclusion générale :

Nous vivons en un siècle auquel la modestie,
La honte et la vergoigne est du monde partie ;
Nous sommes en un temps où tout est confondu,
Où l'injuste supplice au bon droit est rendu,
Où le vouloir des grands est estimé loisible,
Où toute la raison se mesure au possible.
On fait si peu cas du sacré sang Royal
Que la hache s'en trempe et le bras desloyal
L'espand ne plus ne moins que le sang mercenaire ;
On donne aux maiestez le supplice vulgaire,
Et ce qui de tous temps restoit d'inviolé
Se void pour l'advenir profanement souillé.⁷²⁶

L'anaphore de « où » trois fois en début de vers attire l'attention sur l'énumération de règles qui ne sont plus respectées et traduit l'inquiétude de sujets qui se livrent à un questionnement sur la nature du pouvoir royal. Chez le monarque, ce qui le démarque de ceux qu'il gouverne, c'est sa capacité à pouvoir subordonner la passion à la raison et à la volonté, alors qu'ici, le danger d'une inversion de ce système semble imminent, puisque l'entourage de la reine l'emporte finalement.

Dans *Les Lacènes*, c'est Ptolomée qui représente le tyran dont la description dresse les vices principaux :

Que ce lasche Tyran ait changé de courage !
Qu'il vueille nos maris affranchir de servage !
Le croire désormais s'est par trop s'abuser.
Luy qui le temps plus cher despend à courtiser
Une vile putain dont l'œil seul le gouverne ;
Qui fait de son Palais une sale taverne,
Un Theatre de honte, un infame bordeau,
Pourroit-il seulement penser rien de si beau ?
Tu serois diffamée, ô Sparte genereuse,
Et ton mesme bon-heur te rendroit malheureuse,
De devoir ta franchise à ce Roy vicieux,
L'opprobre de la terre et la haine des Cieux.⁷²⁷

⁷²⁵ Elliot Forsyth, *La Tragédie française de Jodelle à Corneille (1553-1640) : le thème de la vengeance*, op. cit., p. 228.

⁷²⁶ Antoine de Montchrestien, *La Reine d'escosse*, op. cit., v. 1379 à 1390.

⁷²⁷ Antoine de Montchrestien, *Les Lacènes*, op. cit., v. 486 à 497.

La tyrannie se manifeste par un abus de pouvoir, mais à l'origine il s'agit d'une forme d'envie si nous nous référons à la définition aristotélicienne de cette passion, qui conduit à une corruption de caractère : en l'occurrence, la figure du tyran est amplifiée par une dégradation des mœurs, la luxure s'ajoutant à tous les vices. Le substantif « courage » désigne les « dispositions de l'âme », « l'ensemble des sentiments et des attitudes⁷²⁸ » ; selon la première définition de ce terme, il désigne les caractéristiques morales d'un individu. L'accent n'est donc pas mis uniquement sur la démesure du pouvoir mais aussi sur la démesure morale. La figure du tyran dans *Les Lacènes* est moins digne que dans *Aman*, mais la différence entre les deux tyrans, Ptolomée et Aman, réside dans le dépassement des normes humaines de l'excès par Aman, puisqu'il prémédite des actes criminels. Le héros éponyme d'Aman représente la soif du pouvoir excessif ; l'accent est mis davantage sur l'excès politique du personnage :

Ma gloire est sans pareil ; et si quelqu'un des Dieux,
Amoureux de la terre abandonnoit les Cieux,
Pour borner sa grandeur sous l'enclos de la Lune,
Il se tiendrait possible à ma haute fortune.⁷²⁹

Le désir de pouvoir excessif d'Aman constitue une caractéristique principale du personnage : la tyrannie qui est l'aboutissement et la conséquence d'une passion, l'envie, entraîne la multiplication d'autres passions du même genre. De la même façon, David qui est dans la pièce de Montchrestien un despote capricieux et perfide, est simplement tyrannique et ambitieux chez La Taille, car dans *La Famine ou Les Gabéonites*, le héros veut accéder au pouvoir mais perpétue un acte de vengeance qui est la conséquence d'obligation de protection envers les siens. Il semble agir sous la

⁷²⁸ Algirdas Julien Greimas et Teresa Mary Keane, *Dictionnaire du Moyen Français, La Renaissance*, Paris, Editions Larousse, 1992, article « courage ».

⁷²⁹ Antoine de Montchrestien, *Aman*, *op. cit.*, v. 7 à 10.

contrainte même s'il conserve son libre arbitre. Chez Montchrestien, le pouvoir est le moyen qu'utilise David pour prendre son épouse à l'un de ses généraux : le conseiller Nabab, comme Joabe chez le héros de La Taille, joue un rôle important dans le choix des décisions. La prise de pouvoir, même pour les hommes les meilleurs, expose ainsi à de nombreuses tentations qui dérivent vers des passions désastreuses. A l'acte II David regrette de ne pouvoir continuer sa relation avec Bethsabée, puisqu'elle est l'épouse d'Urie et que lui-même est roi et donc soumis aux regards de tous :

La grandeur aux Amours est fascheuse et nuisible.
Si j'estoy du commun je vivroy sans tourment.⁷³⁰

Nabab propose alors au roi la « ruse meurtrière » qui doit lui permettre de se débarrasser de l'époux :

Quand par la douce voye on ne peut rien gagner,
Il nous reste l'espée, il faut l'embesoigner.⁷³¹

Ainsi, Montchrestien prête à Nabab les solutions choquantes, l'idée de faire endosser au mari légitime la paternité de l'enfant. On retrouve là, sans doute, ce souci d'anoblissement de la tragédie, qui consent à prêter de grands crimes, mais non des pensées sordides, aux grands de ce monde. Mais ce n'est pas l'unique raison : dans cette pièce David apparaîtra toujours comme perdu devant la moindre difficulté, ayant besoin d'être poussé dans ses décisions⁷³². » L'influence de l'entourage sur celui qui gouverne est aussi l'un des points sur lequel La Taille insiste également : David va devoir venger les Gabéonites pour sauver son peuple et permettre ainsi le sacrifice de la descendance de Saül. David analyse lui-même les événements qui sont susceptibles de survenir à cause d'une situation dont il est l'acteur principal :

⁷³⁰ Antoine de Montchrestien, *David*, op. cit., v. 490 et 491.

⁷³¹ *Ibid.*, v. 503 et 504.

⁷³² Françoise Charpentier, *Les débuts de la tragédie héroïque : Antoine de Montchrestien (1575-1621)*, op. cit., p. 285.

O remede piteux ! faut-il que le trespas
D'autrui nous face vivre ? Ah, ne dira-t'on pas
Que cruel, impiteux, rigoureux et severe,
Je persecute encor l'ombre de mon beau-pere,
Et que ses fils je livre à la mort tant inique,
Non pour le bien public, mais par mon haine antique.⁷³³

David a donc conscience qu'il s'apprête à commettre une injustice et qu'il n'est qu'un des rouages dans l'engrenage de cette vengeance. Car si les gabéonites sont apaisés, celui qui a ordonné le sacrifice sera ensuite l'objet d'une vengeance future, ce que David entrevoit en anticipant les rumeurs. Joabe, comme Nabab, incite le héros à prendre une décision, et prend le relais de la passion naissante qui à ce moment précis hésite encore :

Sire, aurez-vous toujours ceste pitié niaise,
Ceste douceur cruelle et bonté si mauvaise,
Que mesmes vous vouliez, au dam de vos amis,
Sauver contre raison vos mortels ennemis ?⁷³⁴

Ainsi, les hommes d'exception n'échappent pas aux passions, lesquelles ont notamment pour origine des conditions extérieures favorables. Seulement si ceux qui subissent les passions disparaissent, ces passions, elles, sont intemporelles : les vivants subissent alors la colère des morts. Pour que la famine disparaisse, les morts doivent être vengés par la mort, c'est pour cela que les gabéonites réclament en sacrifice les fils de Saül et son gendre.

Ainsi, les objectifs d'enseignement politique tournent autour de la question du tyran, mais oriente également la réflexion vers la notion de culpabilité collective, laquelle relève des objectifs d'enseignements sociaux. Si celui qui gouverne est lui-même gouverné par ses passions, et ne peut faire intervenir sa raison, ses passions auront des conséquences sur le peuple qui en retour et à son tour donnera libre cours à ses passions. Ainsi, les objectifs d'enseignements sociaux sont coordonnés aux objectifs

⁷³³ Jean de la Taille, *La Famine ou les Gabéonites*, op. cit., v. 613 à 618.

⁷³⁴ Jean de la Taille, *La Famine ou les Gabéonites*, op. cit., v. 619 à 622.

d'enseignements politiques dans les tragédies. Les passions que l'on retrouve fréquemment chez les gouvernants sont la colère et la haine, chez les gouvernés ce sont la crainte et également la colère : presque les mêmes passions ont cours, seul le processus de génération est différent. En général, les passions de l'irascible précèdent celles du concupiscible :

la colère est, de toutes les passions de l'irascible, la dernière dans l'ordre de la génération. Parmi toutes les autres passions de l'irascible qui impliquent un mouvement causé par l'amour du bien ou la haine du mal, il faut mettre au premier rang, à considérer l'ordre de nature, les passions qui ont le bien pour objet, comme l'espoir et le désespoir ; celles qui sont relatives au mal, comme l'audace et la crainte, ne viennent qu'après. (...) Que l'espoir et le désespoir précèdent naturellement la crainte et l'audace, on le voit clairement au fait que, de même que l'appétit du bien est la raison d'éviter le mal, ainsi l'espoir et le désespoir sont la raison de la crainte et l'audace : l'audace, en effet, naît de l'espoir de vaincre, et la crainte, au désespoir de vaincre. Quant à la colère, elle vient de l'audace, car nul ne s'irrite ni ne cherche à se venger s'il n'a l'audace de le faire, selon la parole d'Avicenne.⁷³⁵

Donc, chez les gouvernants, l'amour du pouvoir entraîne le désir de celui-ci ; à ce moment, soit l'espoir de vaincre génère l'audace, soit le désespoir de vaincre génère la crainte, les deux processus aboutissent à la colère⁷³⁶. Chez les gouvernés, les actes des tyrans font naître la tristesse, puis le désespoir qui naît d'une forme d'impuissance, ce qui engendre la crainte des gouvernants, cette crainte peut provoquer la colère puis à nouveau la tristesse si la répression tyrannique est victorieuse, ce qui est le cas dans les tragédies.

Ainsi, en permanence s'affrontent deux discours, celui passionnel du tyran et dans certains cas, celui raisonnable du conseiller. Lorsque le roi donne libre cours à ses passions, surgissent des interrogations sur la légitimité de ses actes : comment l'autorité royale peut-elle être maintenue si elle n'est plus guidée par la raison et la volonté qui sont exigées d'un roi pour bien gouverner ses sujets ? Parallèlement le roi possède pourtant une nature humaine et donc des passions, et

⁷³⁵ Thomas d'Aquin, *Somme théologique*, op. cit., I-II, 25, 3.

⁷³⁶ Voir Thomas d'Aquin, *Somme théologique*, op. cit., I-II, 25, 3.

quelquefois la raison d'état pousse à commettre des actes en contradiction avec un ordre moral établi : dans *La Troade*, la descendance de Priam est supprimée pour éviter une guerre future, la raison d'état s'oppose ici à la notion de pitié humaine⁷³⁷. Selon Saint Augustin, la pitié entend la miséricorde envers son prochain, l'amour de Dieu et de sa famille : dans la même perspective, le roi veille sur ses sujets, comme un père sur ses enfants, mais cela peut-il excuser que par le pouvoir royal fasse périr des innocents ? Le pouvoir royal inclut-il irrémédiablement la tyrannie et l'ambition ? L'articulation entre les passions et la politique semble soulever des interrogations sur la façon de pouvoir gouverner sans laisser les passions seules gouverner.

2 Le rôle du Chœur dans l'enseignement politique

Le peuple est impliqué dans les tournures que peuvent prendre des événements au départ politiques et religieux. Les réactions des sujets dépendent du gouvernement politique, ainsi que des conflits religieux qui à cette époque affectent ce même gouvernement, selon ce que Forsyth écrit à propos de la tragédie de *Cornélie* :

On a l'impression en lisant cette pièce que Garnier est profondément troublé par la tournure que prend la lutte politique depuis les événements de 1572. Reconnaisant que l'évolution désordonnée du conflit religieux est due, pour une large part, à l'ambition, à la cruauté et à la mauvaise foi de certains chefs militaires ou politiques, Garnier semble exprimer ici le mécontentement éprouvé par de nombreux Français qui, se croyant victimes d'une autorité tyrannique, veulent recouvrer la liberté en tirant vengeance de leurs oppresseurs.⁷³⁸

Le dramaturge est avant tout un sujet et par son intermédiaire, les spectateurs sont amenés à réfléchir devant la mise en scène de ses réactions, car selon Françoise Charpentier, la tragédie est bien « l'expression d'une nature, d'une émotion : celles de

⁷³⁷ Voir *Dictionnaire de spiritualité, ascétique et mystique*, Paris, Editions Beauchesne, 1984, tome 12-2, article « Pitié ».

⁷³⁸ Voir Elliot Forsyth, *La Tragédie française de Jodelle à Corneille (1553-1640) : le thème de la vengeance*, op. cit., p. 205.

l'auteur⁷³⁹ ». Ainsi, le chœur, pourrait représenter quelquefois le dramaturge, il devient la voix du peuple, reflétant à travers ses propos les discours sociaux polémiques et traduit ainsi une déchirure sociale : le peuple refuse le gouvernement tyrannique, c'est pourquoi, tel un personnage, il intervient à l'acte III de *Cornélie*, mêlant sa voix à celle de l'héroïne éponyme :

Nous avons tout perdu, liberté, Republique,
Empire, dignité, sous la main tyrannique
De ce cruel Tarquin, et presque tous les bons
Sont tombez sous sa rage, ou courent vagabons
Par les terres et mers, bords de l'Italie,
Aux plus profonds deserts d'Espagne, et Getulie.⁷⁴⁰

L'énumération croisée de valeurs morales qui encadrent les deux expressions renvoyant à la patrie et à son système politique, met en évidence toute l'étendue de la perte. Cependant, même si le chœur aussi se révolte contre la tyrannie, à travers Cornélie, Garnier n'incite pas à contrer cet état de régime par la violence, il « ne recommande nullement aux Français de se libérer du joug des tyrans en recourant à la vengeance privée⁷⁴¹ ». L'ombre de Pompée confirme les dangers d'une telle méthode en apparaissant en vision à Cornélie :

Un sort pareil au nostre attend mes pauvres fils,
Par un mesme adversaire et malheur desconfits :
Faites destourner Sexte en quelque estrange terre,
Loing du commun hasard, qui commande en la guerre :
Qu'il ne retente plus du carnage sauvé,
Pour me cuider venger, un Mars trop esprouvé.⁷⁴²

Chez Montchrestien la violence est également exclue des moyens pour retrouver la paix, même si ce n'est pas le point de vue de tous les chœurs, dans *La Reine d'Escoce* notamment :

Nous vivons en un siecle auquel la modestie,

⁷³⁹ Françoise Charpentier, *Pour une lecture de la tragédie humaniste : Jodelle, Garnier, Montchrestien*, op. cit., p. 48.

⁷⁴⁰ Robert Garnier, *Cornélie*, op. cit., v. 635 à 640.

⁷⁴¹ Elliot Forsyth, *La Tragédie française de Jodelle à Corneille (1553-1640) : le thème de la vengeance*, op. cit., p. 206.

⁷⁴² Robert Garnier, *Cornélie*, op. cit., v. 693 à 698.

La honte et la vergoigne est du monde partie ;
Nous sommes en un temps où tout est confondu,
Où l'injuste supplice au bon droit est rendu,
Où le vouloir des grands est estimé loisible,
Où toute la raison se mesure au possible.⁷⁴³

Ce premier chœur correspond tout à fait à l'image pacifiste et modérée que véhicule les chœurs en général, mais à l'acte II, le chœur des Estats tient un discours totalement différent à la Reine d'Angleterre :

Soit le Demon Anglois des autres le vainqueur,
Aussi bien par nos mains comme par nostre cœur.
Dieu vueille sur ton chef assurer la couronne,
Le Sceptre dans ta main, et que l'ire felonnie
Des peuples coniuere pour le rendre abattu,
Cede finalement à l'heur de sa vertu :
Afin qu'à l'advenir l'image de sa gloire
Vole sur les autels du temple de Memoire.⁷⁴⁴

Le rôle du chœur est souvent collectif, et c'est aussi lui qui rattache l'action tragique au réel :

(...), qu'il médite sur les passions humaines ou sur l'histoire collective des cités ou des empires, la fonction du chœur est de restituer l'événement pathétique dans le cycle de la vie et de la mort, ou encore de commémorer les mythes qui dévoilent les origines et le caractère de l'humanité exemplairement mise en scène.⁷⁴⁵

Mais ici, le chœur est actant, il participe directement à l'action et complète ainsi sa fonction. Le chœur incite, à travers des métaphores, à la violence et à la vengeance en une argumentation qui renverse la passion en vertu grâce à une association antithétique « l'ire felonnie » et « l'heur de sa vertu » : au déchaînement passionnel est donnée une raison vertueuse, un acte de purification. La passion semble s'appropriier le discours rationnel. Ainsi, il semble qu'au milieu de conflits importants, notamment politiques, le chœur n'est plus lyrique, mais s'engage lui-même dans le conflit, sans que sa qualité sociale

⁷⁴³ Antoine de Montchrestien, *La Reine d'Escosse*, op. cit., v. 1379 à 1394.

⁷⁴⁴ *Ibid.*, v. 499 à 506.

⁷⁴⁵ Olivier Millet, « La tragédie humaniste de la Renaissance (1550-1580) et le sacré », in *Le théâtre et le sacré*, Actes et colloques, n° 45, Publications du laboratoire *Théâtres, Langages, Sociétés* dirigé par Anne Bouvier Cavoret, Klincksieck, 1996, p. 91.

soit compromise, c'est juste qu'il représente le groupe qui, dans une même société, possède le point de vue adverse :

Exceptionnellement des chœurs différents peuvent dans une même tragédie représenter des points de vue opposés : mais c'est alors que l'on a un chœur-personnage dramatique et non le chœur lyrique commentateur de l'action.⁷⁴⁶

Mais cette divergence d'opinion permet, semble-t-il, de donner libre cours aux divergences d'opinion au sein d'un même peuple, d'autant plus que « le propos essentiel est de représenter, d'illustrer⁷⁴⁷ » : si certains appellent à la paix, d'autres veulent résoudre les conflits par la violence et la mort. Le chœur n'est donc pas individualisé, mais pour autant son importance est double par les points de vue qu'il représente, ainsi, nous pouvons croire avec Françoise Charpentier que le chœur « se définit par un point de vue qu'il représentera au nom de l'auteur absent. C'est une règle générale que ce chœur ait la sympathie de l'auteur et du public⁷⁴⁸. » Le chœur représente donc l'auteur et le public, mais dans ce public, pour être objectif, il est nécessaire de tenir compte des opinions différentes majoritaires, à savoir, la thèse véhiculée et l'antithèse qui lui correspond. C'est le schéma qui est représenté dans *La Reine d'Écosse*, mais aussi dans *Les Lacènes*, et dans *Hector* également. Le chœur assure donc une fonction esthétique et philosophique :

Sa présence sert d'une part à relier, par les commentaires qu'il donne de l'action, la scène à l'arrière-scène (« craindre les dieux », dit Peletier), et d'autre part à désigner dans les « grands » des personnages fragiles, qui vont bientôt devoir quitter leur rôle ou le voir renversé. (...), le chœur est là pour dessiner ou accentuer les perspectives supra-humaines de l'histoire, (...).⁷⁴⁹

⁷⁴⁶ Françoise Charpentier, *Pour une lecture de la tragédie humaniste*, op. cit., p. 37.

⁷⁴⁷ *Ibid.*, p. 47.

⁷⁴⁸ Françoise Charpentier, *Pour une lecture de la tragédie humaniste*, op. cit., p. 37.

⁷⁴⁹ Olivier Millet, « La tragédie humaniste de la Renaissance (1550-1580) et le sacré », op. cit., p. 85.

Le chœur devient la conscience de la tragédie, son rôle est essentiel tant dans la morale que dans la théologie comme nous le verrons ultérieurement.

La perspective morale de la représentation des passions permet d'établir les objectifs moraux, religieux et politique qui orientent l'action tragique. Les rapports entre les notions de vertu, de vice et de passions, de bien et de mal, sont définis selon une conception chrétienne qui détermine les discours. Cette conception préside également à la mise en place d'une théologie afin d'expliquer le fondement des passions et leur signification, même si l'influence païenne reste toujours présente : la nouvelle tragédie suit une orientation didactique et moralisante par la représentation dramatique de la condition humaine⁷⁵⁰.

⁷⁵⁰ Voir Olivier Millet, « La Tragédie Humaniste de la Renaissance (1550-1580) et le sacré », *op. cit.*, p. 84 et 85.

QUATRIEME PARTIE
PASSIONS ET THEOLOGIE

Dans les tragédies de notre corpus, le rapport des passions au mal est influencé sur le plan littéraire et esthétique par la vision sénèqueenne, mais aussi dominé par une conception chrétienne du rapport des passions au mal et au péché. Selon saint Thomas, au départ les passions ne sont ni bonnes ni mauvaises :

Les passions de l'âme peuvent être envisagées à un double point de vue : en elles-mêmes et en tant qu'elles dépendent de l'emprise de la raison et de la volonté. Donc si on les considère en elles-mêmes, c'est-à-dire comme mouvements de l'appétit irrationnel, il n'y a en elles ni bien ni mal moral, car cela dépend de la raison, comme nous l'avons vu.⁷⁵¹

L'espèce de la passion relève de l'ordre moral si l'objet de la passion « implique ou non un accord avec la raison ». Passion et raison sont en effet en tout point antinomiques :

La passion est impulsion, désordre, aveuglement, partialité ; la raison morale doit être modération, ordre, clarté, impartialité.⁷⁵²

Ainsi, la passion doit être régie par la raison afin de ne pas dériver vers le mal et prendre pour objet le bien. Ainsi il peut arriver que la passion non maîtrisée fasse aboutir au péché qui peut revêtir différents degrés de gravité :

Ainsi donc, bien que tout péché provoqué par la passion ait cette circonstance atténuante d'être moins volontaire qu'un péché de malice ou d'habitude, il reste qu'il y a des péchés de passions qui peuvent être des péchés mortels ; ils ont tout ce qu'il faut pour la responsabilité volontaire. Sans doute, c'est la passion qui les a suggérés, mais alertée, la raison délibérante a eu le temps de voir et d'apprécier ce qu'il fallait faire ; agréer la passion ou la refouler.⁷⁵³

C'est en ce sens que le bien et le mal moral sont en relation avec l'espèce des actes extérieurs⁷⁵⁴. Certaines passions peuvent donc conduire au mal selon leur évolution, et selon les actes qu'elles provoquent en fonction de l'empire de la raison sur la passion et de la

⁷⁵¹ Thomas d'Aquin, *Somme théologique*, op. cit., I-II, 24, 1.

⁷⁵² *Dictionnaire de théologie catholique*, Paris, Librairie Letouzey et Ané, 1932, Fascicule XCIX, article « Passions », p. 2233.

⁷⁵³ *Ibid.*, p. 2231.

⁷⁵⁴ Voir Thomas d'Aquin, *Somme théologique*, op. cit., I-II, 24, 4.

volonté. La question des passions touche en effet de près à celle du libre arbitre et de la faute : selon saint Thomas, l'homme est libre de repousser le « jugement de passion » et de lui préférer le « jugement de conscience⁷⁵⁵ ». Le libre arbitre implique le pouvoir de décider ou non de suivre la passion, la faute serait de donner libre cours à cette passion et ne pas faire intervenir la raison ni la volonté⁷⁵⁶. Ainsi, l'on peut choisir et l'on possède donc le libre arbitre de s'orienter vers le péché ou vers la vertu :

En tant qu'elles s'émancipent de l'ordre rationnel, les passions inclinent au péché, mais, dans la mesure où elles sont réglées par la raison, elles relèvent de la vertu.⁷⁵⁷

Il existe différents niveaux de responsabilité, si la passion est trop violente et empêche l'exercice de la raison, l'on pourrait alors parler d'irresponsabilité :

Nous aurons le cas de la pleine responsabilité, quand la passion sera excitée ou non contredite volontairement, avec plein exercice de la raison. Nous aurons une responsabilité atténuée, quand la passion surgie sans advertance rationnelle troublera le jugement de la raison. L'irresponsabilité correspondra à la situation d'une passion tellement violente qu'elle interdira l'exercice de la raison.⁷⁵⁸

Mais cette appréhension du libre arbitre et donc de la volonté et de la raison est abordée de façon totalement différente dans la pensée protestante. Il n'existe pas de libre arbitre, la vertu n'existe qu'en Dieu, la volonté et la raison sont « asservies », donc elles ne peuvent représenter la liberté : l'homme n'est que misères depuis le péché originel, il est marqué par la faute et son âme n'est pas différente de son corps :

⁷⁵⁵ *Dictionnaire de Théologie Catholique, op. cit.*, article « Passions », p. 2226.

⁷⁵⁶ Voir Thomas d'Aquin, *Somme théologique, op. cit.*, I-II, q. 24, 1.

⁷⁵⁷ Thomas d'Aquin, *Somme théologique, op. cit.*, I-II, q. 24, 3.

⁷⁵⁸ *Dictionnaire de Théologie Catholique, op. cit.*, article « Passions », p. 2225.

Car quelque vice qu'il y ait au corps, il ne laisse point pourtant de retenir vigueur et vie : mais l'âme étant abîmée en ce gouffre d'iniquité, non seulement est vicieuse, mais aussi vide de tout bien.⁷⁵⁹

Le rôle vertueux de la volonté disparaît :

Par suite, comme on prisera point un homme pour vertueux, dont les vices seront couverts sous ombre de la vertu : ainsi nous n'attribuerons point à la volonté humaine faculté de désirer le bien, du temps qu'elle sera fichée de sa perversité.⁷⁶⁰

Les conceptions différentes chez les protestants et les catholiques de la volonté et donc du libre arbitre, du rapport de l'homme à la grâce divine semblent expliquer les diverses orientations qui seront prises pour articuler les passions au destin et pour appréhender la grâce divine. La mise en scène des passions et leurs modes de développement dépend d'une volonté et d'une raison vertueuse c'est-à-dire du libre arbitre. Chez La Taille, il semblerait que la prédestination oriente la vision de l'évolution d'une passion : Saül n'a pas eu le choix de sa folie, une certaine fatalité régit la marche de la passion du héros. Chez Garnier et Montchrestien, la volonté et la raison, souvent citées dans les chœurs, en opposition aux passions, peuvent garantir une liberté de choix, les passions seraient donc vécues sur un mode volontaire : chez Montchrestien, Hector aurait pu ne pas se laisser bercer par la gloire et donc ne pas partir combattre, David avait le choix de ne pas se laisser aller à l'amour adultérin et ne pas avoir à tuer Urie ; chez Garnier, Phèdre aurait pu décider de ne pas suivre un amour monstrueux, Créon a eu le choix de punir Antigone et de provoquer par là la mort de son fils et celle de son épouse.

Le questionnement sur les passions divines dans les tragédies pose le problème d'une tradition théâtrale qui veut que les hommes soient aux prises avec des forces qui les dépassent, souvent la divinité

⁷⁵⁹ Jean Calvin, *L'institution de la religion chrétienne*, Edition nouvelle publiée par la Société Calviniste de France, Genève, Labor et Fides, 1967, Livre II, chap. III, 2, p.55.

⁷⁶⁰ Jean Calvin, *L'institution de la religion chrétienne*, op. cit., Livre II, chapitre III, 4, p. 57.

à qui peuvent être attribuées des passions qui ont pour but de renforcer le tragique et l'impuissance de l'homme.

Ensuite, l'étude de la question du destin et de la fortune permet de comprendre la signification des modalités d'une possible intériorisation de ce destin par le rôle accru donné aux passions. Enfin, nous verrons les différentes orientations que prend le conflit entre passion et raison ainsi que les implications qui en résultent pour la question de la faute et du libre arbitre.

CHAPITRE I

PASSIONS DIVINES ET EXIGENCES TRAGIQUES

Il semble que les tragédies soient régies par deux types de discours sur les passions divines : d'une part les personnages et les chœurs reconnaissent l'existence de passions divines, puisque qu'ils supposent que les dieux comme les hommes ne peuvent résister aux passions, notamment à l'amour comme l'exprime Phèdre dans l'*Hippolyte* de Garnier ; d'autre part, de nombreux discours, surtout tenus par les chœurs, les prophètes et certains conseillers mettent en opposition le séjour divin et l'ici-bas terrestre en soulignant la perfection du monde divin, régi uniquement par la vertu, excluant ainsi tout vice, toute passion, tout malheur. Dans ce dernier cas il semble alors improbable que les dieux soient sujets aux passions au même titre que les hommes dont le monde semble justement régi par la fortune, les passions, la fatalité. Mais l'attribution des passions à la divinité n'est-elle pas fondée sur une intensification du rapport de forces tragique ? Dans ce cas les interactions entre la conception divine antique et celle chrétienne pourrait y trouver leurs justifications. Car il faut tenir également compte de la nature de l'inspiration propre à chaque pièce, païenne ou chrétienne, et de la divinité en cause, Dieu ou les dieux.

Selon la conception tragique héritée des Anciens, les dieux comme les hommes sont sujets aux passions, puisqu'ils sont atteints par l'amour, la pitié lorsqu'ils déplorent les malheurs de certains personnages qu'ils prennent en compassion, et aussi par la colère qui s'abat sur les humains. Par cette dernière se succèdent malheurs et châtements à la hauteur des foudres divines. Il est nécessaire que des forces contraires qui contribuent à l'action s'affrontent dans la tragédie : souvent les passions humaines qui deviennent le moteur de

l'action autant chez Sénèque que chez les dramaturges de la Renaissance, s'opposent aux « passions divines » qui sont envisagées comme telles par les personnages. Ces derniers attribuent leurs propres passions aux volontés divines qu'ils croient guidées par des passions, ce qui renforce la complexité du tragique.

« Le signe de la colère de Dieu⁷⁶¹ » est représenté de manière hyperbolique et montre les Dieux en proie aux passions, ce qui entraîne des conséquences dans l'univers des hommes. Ainsi, « la transcendance est toujours présente, garante de la loi morale ou source de la loi, justicière et rétributive⁷⁶². » Mais lorsque les dieux punissent les hommes, l'on peut remarquer que l'excès est du côté de ceux qui doivent réprimer. La question est de savoir s'il faut considérer cet excès comme tel ou si finalement dans une perspective chrétienne, l'excès n'est pas légitime à l'échelle divine, la divinité ayant tout pouvoir sur le monde qu'elle gouverne et surtout il semble inadéquat de comparer les modes de fonctionnement divin et humain. Selon saint Thomas les lois humaines et les lois divines ne sont pas les mêmes, puisque :

Dieu et les anges n'ont ni appétit sensible ni membres corporels ;
aussi le bien, pour eux, ne consiste pas dans un ordre imposé aux
passions ou aux actes physiques, comme il en va pour nous.⁷⁶³

Mais les personnages semblent développer un imaginaire divin afin de créer un modèle jusque là inconnu, afin de pouvoir l'imiter : les personnages finiront par s'approprier cette création qu'ils développent à leur image. Les dieux fonctionnent alors sur le modèle humain, d'où les passions qui leur sont alors prêtées. Parallèlement, certains chœurs, notamment dans *La Reine d'Escosse*, rappellent les différences entre le monde des hommes et le monde divin. Si de telles

⁷⁶¹ Charles Mazouer, « La théologie de Garnier dans *Hippolyte et les Juifves* : du destin à la Providence », in Emmanuel Buron, *Lectures de Robert Garnier : Hippolyte, les Juifves*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2000, p. 116.

⁷⁶² *Ibid.*, p. 117.

⁷⁶³ Voir Thomas d'Aquin, *Somme théologique*, op. cit., II, 24, 3.

différences subsistent, il semble improbable que les deux mondes fonctionnent sur le même mode, avec les mêmes lois :

L'homme avant qu'il soit mort heureux ne se doit croire ;
Car la félicité n'habite en ces bas lieux ;
Elle vit loin du monde et nul ne void sa gloire,
Si se laissant soy mesme il ne retourne aux Cieux.⁷⁶⁴

L'opposition entre les « Cieux » et « l'ici bas terrien » revient fréquemment ; le domaine des dieux serait à l'opposé de celui des hommes où les passions peuvent avoir libre cours parce que justement la vertu n'est pas omniprésente alors qu'elle est le principe directeur unique du monde divin :

Beau corps qui la vertu dedans toy renfermois,
Comme le seul esprit duquel tu animois,
Pour estre aux yeux de tous plus parfaite rendüe ;
Quand lon te fist aller de la vie au trespas,
Avec toy dans les Cieux elle alla d'ici bas,
Comme des Cieux en toy elle estoit descenduë.⁷⁶⁵

Le bonheur est l'apanage du monde divin, après la mort, l'âme vertueuse remonte d'où elle vient, ce qui implique que l'homme n'a qu'une parcelle divine en lui qui doit le guider, mais il possède également un corps, une enveloppe périssable qui lui donne son statut d'être imparfait, avec les conséquences que cela comporte, et notamment les passions.

Pourtant, malgré les discours sur la différenciation du monde divin et du monde humain, les discours des personnages et des chœurs sur les passions divines sont fréquents et majoritaires, puisque les personnages reprochent aux dieux de punir par vengeance, ou de subir l'amour qui peut aussi être à l'origine de vengeance. Ces discours semblent prendre leur origine dans l'influence sénéquienne : l'acharnement des dieux contre les hommes est particulièrement évident dans les tragédies de Sénèque, à travers les péripéties, la structure d'ensemble des pièces et les personnages individuels,

⁷⁶⁴ Antoine de Montchrestien, *La Reine d'Escosse*, op. cit., v. 1283 à 1286.

⁷⁶⁵ *Ibid.*, v. 1569 à 1574.

protagonistes ou deutéragonistes, les utilités et les chœurs. Sénèque prête donc aux dieux les attitudes et les comportements passionnés des hommes pour définir et décrire les passions divines. *Agamemnon* reprend la pièce d'Eschyle, avec les mêmes signes de malédiction qui frappent la maison des Atrides : l'ombre de Thyeste en position protatique place Agamemnon sous les auspices de la malédiction héréditaire et désigne déjà l'instrument de vengeance, du festin d'Atrée, *Aegisthe*, au vers 49, *ductor Agamemnon ducum (...) daturus conjugii jugulum suae*⁷⁶⁶. Ainsi, *jam, jam natabit sanguine alterno domus*⁷⁶⁷. Le palais attend donc le retour du chef dont le départ est assombri par les présages néfastes, puis Eurybate à partir du vers 392 déclare Agamemnon vainqueur au vers 396 *victor Agamemnon*⁷⁶⁸, c'est-à-dire indemne du combat, mais la nouvelle de l'anéantissement de la flotte des Grecs est une péripétie qui met Agamemnon et ses soldats en position de vaincus. Si les Grecs ont vaincu les Troyens, c'est pour périr sous la colère des Dieux, dans une tempête qui rappelle certaines caractéristiques infernales :

*premunt tenebrae lumina et dirae Stygis
Inferna nox est. Excidunt ignes tamen
Et nube dirum fulmen elissa micat.*⁷⁶⁹

La destruction de la flotte grecque est inévitable :

*Ipsa se classis premit
Et prora prorae nocuit et lateri latus.*⁷⁷⁰

Le châtement divin est ainsi compris d'autant plus que ceux qui périssent, comme le rapporte Eurybate, sont conscients de cette colère envers eux :

⁷⁶⁶ Sénèque, *Agamemnon*, in *Tragédies*, Tome II, Paris, Les Belles Lettres, 1999, v. 39 et 43 : « Agamemnon, le chef des chefs (...) est là pour offrir sa gorge pour son épouse. »

⁷⁶⁷ *Ibid.*, v. 44 : « Désormais, désormais, la maison va baigner dans le sang de la vengeance. »

⁷⁶⁸ *Ibid.*, v. 396 : « Agamemnon, (...), vainqueur. »

⁷⁶⁹ *Ibid.*, v. 493 à 495 : « (...) les ténèbres pressent les yeux et c'est la nuit infernale de l'horrible Styx. Des flammes tombent du ciel et fracassant les nuages la foudre sinistre étincelle. »

⁷⁷⁰ *Ibid.*, v. 497 à 498 : « La flotte s'écrase sur elle-même dans les entrechoquements, proue contre proue, flanc contre flanc. »

*Quisquis est nondum malis
Satiare tantis caelitum, tandem tuum
Numen serena : cladibus nostris daret
Vel Troia lacrimas.*⁷⁷¹

Et ce n'est pas la fin des désastres :

*Fulmine irati Jovis
Armata Pallas quicquid aut hasta minax,
Aut aegide et furore Gorgoneo potest
Hoc igne patrio temptat et caelo novae
Spirant procellae.*⁷⁷²

Cette situation favorable aux Grecs est expliquée par l'inconstance divine, *levium deorum*⁷⁷³ qui domine et châtie à leur gré, toute-puissante, c'est pour cela que les dieux sont traités de *saevos [...] deos*⁷⁷⁴ et que les tragédies sénéquiennes soulignent davantage leur caractère impitoyable que leur bienveillance envers les hommes. Ensuite, après son entrée avec un second chœur, il prédit la mort d'Agamemnon, assassin de Priam et sa mort elle-même :

*Haec hodie ratis
Phlegethontis atri regias animas vehet
Victamque victricemque.*⁷⁷⁵

Enfin, après l'arrivée d'Agamemnon, c'est le dénouement avec le récit du meurtre commis par Clytemnestre aidée d'Egysthe et l'insistance sur la malédiction héréditaire : *est hic Thyestae gnatus, haec Helenae soror*⁷⁷⁶. Après ce crime, Clytemnestre affronte sa fille, qu'elle condamne à la prison puisqu'elle ne veut pas lui livrer Oreste :

Scelus paratum est : caede vespersam viri

⁷⁷¹ Sénèque, *Agamemnon*, *op. cit.*, v. 519 à 522 : « Qui que tu sois parmi les êtres célestes, toi que n'ont pas encore assouvi de si grands malheurs, apaise enfin ta puissance : même Troie verserait des larmes sur nos malheurs. »

⁷⁷² *Ibid.*, v. 528 à 532 : « Pallas armée de la foudre de Jupiter en courroux, tout ce qu'elle peut accomplir en menaçant avec sa lance, avec l'égide ou avec la fureur de la Gorgone, elle le tente avec le feu paternel et du ciel souffle de nouvelles tempêtes. »

⁷⁷³ *Ibid.*, v. 605 : « l'inconstance des dieux ». »

⁷⁷⁴ *Ibid.*, v. 230 : « dieux cruels ».

⁷⁷⁵ *Ibid.*, v. 752 à 754 : « Cette barque du noir Phlégéton transportera aujourd'hui des âmes royales, celle d'une vaincue et celle d'un vainqueur. »

⁷⁷⁶ *Ibid.*, v. 907 : « (...) il est le fils de Thyeste, elle est la sœur d'Hélène. »

*Atque obsoletam sanguine hoc dextram ablue.*⁷⁷⁷

Puis Cassandre sera conduite à la mort en clôturant la pièce de manière circulaire par la même prédiction de malheurs faite par l'ombre de Thyeste : *Veniet et vobis furor*⁷⁷⁸. D'ailleurs, dans *les Phéniciennes*, la cruauté et la démesure des dieux constituent un leitmotiv qui ponctue les deux fragments qui constituent la pièce. En effet, ce sont les dieux qui sont chargés et qui semblent punir des innocents :

*Quis jam deorum velle fac, quicquam potest,
Malis tuis adicere ?*⁷⁷⁹

Cela signifie que ce sont les dieux qui sont à l'origine des maux d'Œdipe à un tel degré dans le malheur que même les Dieux ne rajouteraient rien. Puis, Œdipe pour Antigone ne serait coupable que vis-à-vis de la Divinité : *Et hoc magis te, genitor, insontem voca / Quod innocens es dis quoque invitis*⁷⁸⁰. La malédiction des Labdacides est aussi d'origine divine comme le rappelle Œdipe : *Abstrusum, abditum / Dubiumque an essem sceleris infandi reum / Deus egit (...)* ⁷⁸¹ *et, Sed quam deus damnavit, abjecit pater, / Mors quoque refugit*⁷⁸². Œdipe est à tel point accablé par le poids de cette malédiction ancestrale, qu'il est en proie à un accès de rancœur lorsque le messager requiert son aide afin de calmer la guerre civile : *Facibus petite penetrales deos*⁷⁸³ *et templis deos obruite*⁷⁸⁴. Enfin, les Dieux sont même moqueurs, ironiques puisque Jocaste consultant un

⁷⁷⁷ Sénèque, *Agamemnon*, *op. cit.*, v. 976 à 977 : « Le crime est à ta disposition : ta main, éclaboussée et souillée par le meurtre de ton mari, lave-la dans mon sang. »

⁷⁷⁸ *Ibid.*, v. 1012 : « Sur vous aussi la fureur s'abattra. »

⁷⁷⁹ Sénèque, *les Phéniciennes*, *op. cit.*, v. 200 et 201 : « Qu'est-ce qu'aucun des dieux, en admettant qu'il le veuille, pourrait ajouter à tes maux ? »

⁷⁸⁰ *Ibid.*, v. 204 à 205 : « Tu peux même d'autant plus te considérer comme innocent que tu l'es en dépit des dieux eux-mêmes. »

⁷⁸¹ *Ibid.*, v. 251 à 253 : « Un dieu, alors que j'étais encore enfermé, caché, alors que mon existence même était encore douteuse, m'a inculqué d'un crime monstrueux (...) ».

⁷⁸² *Ibid.*, v. 258 à 259 : « Mais celui qu'un dieu a condamné, qu'un père a rejeté, a été fui par la mort elle-même. »

⁷⁸³ *Ibid.*, v. 340 : « (...) menacé de vos torches les dieux domestiques (...) ».

⁷⁸⁴ *Ibid.*, v. 344 : « (...) écraser les dieux sous leurs temples (...) ».

dieu sur les droits qu'elle avait sur son fils demande : *Quando pro te « desinam (...) timere » ?*⁷⁸⁵. Et *Dixit inrides deus : / « Ipsum timebis »*⁷⁸⁶.

Chez Garnier, il est fait mention des passions divines, mais elles ne jouent pas le même rôle que chez Sénèque. Ainsi, dans *Antigone ou la piété* de Garnier qui imite « *les Phéniciennes* de Sénèque, [il] passe sous silence la haine permanente des Dieux contre Œdipe et le dédain d'Antigone pour tout secours divin⁷⁸⁷. » La conception des passions divines diffère en effet selon que l'on se place du point de vue de Sénèque ou celui de Garnier. Chez ce dernier, il semble normal que les dieux s'abandonnent aux passions, notamment à la colère, puisqu'il s'agit de châtier l'homme soumis aux limites. La divinité ne peut donc être excessive, puisqu'elle se trouve au-delà de toute limite, et les passions divines sont alors justifiées. Ainsi, Œdipe qui déplore la cruauté divine invoque pourtant les dieux dans son discours en les qualifiant de « Bons Dieux » au vers 85, « grands Dieux » au vers 352, il évoque la « bonté des Dieux » au vers 355. De même, Antigone prend à témoin les dieux dont la toute-puissance est mentionnée dans une perspective laudative, « pour Dieu » au vers 187, puis face à Créon, elle défend les « preceptes de Dieu » au vers 1815 et le refus de violer « des Dieux les préceptes sacrez » au vers 1832. Le monothéisme croise ainsi le polythéisme. Cependant, cette bienveillance et justice divines sont atténuées par Hémon anéanti par la douleur devant le châtiment d'Antigone et qui « nommoit les dieux cruels » au vers 2560 d'accepter le sacrifice d'une innocente. En outre, les comportements passionnels prêtés aux dieux sont inspirés, chez Garnier, de l'Ancien Testament. Antigone elle-même fait allusion aux « foudres homicides de Jupiter, fumant de courroux » aux vers 66 et 67, à l'« ire de Jupiter » au vers 1519, Jocaste fait

⁷⁸⁵ Sénèque, *les Phéniciennes*, op. cit., v. 520 à 521 : « « Quand cesseraï-je, (...) de craindre pour toi. » »

⁷⁸⁶ *Ibid.*, v. 521 à 522 : « Et le dieu dit avec dérision : « C'est lui que tu craindras. » »

⁷⁸⁷ Raymond Lebègue, « Christianisme et libertinage chez les imitateurs de Sénèque en France », in *Les tragédies de Sénèque et le théâtre de la Renaissance*, Paris, Editions du Centre National de la Recherche Scientifique, 1973, p. 92.

régulièrement allusion au « courroux » des dieux au vers 1267, Créon décrit la punition traditionnelle de Jupiter : « Jupiter, qui de foudres estonne » au vers 2057. Nous pouvons rapprocher ces références à la colère divine de certains textes de l'Ancien Testament, notamment les Psaumes. Nous choisirons pour cette comparaison les versets 7, 8 et 9 du Psaume 18 :

Vers mon Dieu je lançai mon cri
Il entendit de son temple ma voix
Et mon cri parvint à ses oreilles.
Et la terre s'ébranla et chancela,
Les assises des montagnes frémirent,
(Sous sa colère elles furent ébranlées) ;
Une fumée monta à ses narines
Et de sa bouche un feu dévorait
(Des braises s'y enflammèrent)

Dans le verset 7 du psaume 29, l'on retrouve également l'assimilation du feu et de la foudre à la colère divine : « Voix de Yahvé, elle taille des éclairs de feu » ; Garnier s'inspire donc de l'image récurrente de la foudre et du feu pour traduire la passion divine dans ses œuvres. La pièce insiste sur les malheurs de la maison des Labdacides, l'errance d'Œdipe, la guerre civile entre Étéocle et Polynice, la mort d'Antigone, et à sa suite celle d'Hémon, les repentirs de Créon. Pourtant la cruauté divine est atténuée, les allusions péjoratives au sujet des dieux sont plutôt rares tandis que leur bonté est reconnue et que les hommes comptent sur leur justice même à long terme. Les sacrifices d'innocents sont justifiés par le fait qu'« ils châtient les enfants pour les crimes de leurs pères⁷⁸⁸. » Face à la mort tragique d'une innocente, « dans *Antigone*, le chœur promet à la condamnée le bonheur céleste que sa pitié fraternelle a mérité⁷⁸⁹ ». La colère des dieux s'acharne sur les personnages et donc la divinité se laisse aller à la passion, mais cela semble pourtant justifié chez Garnier qui efface dans *Antigone* le caractère d'injustice et de malveillance qui peut être décelé dans *les Phéniciennes* de Sénèque.

⁷⁸⁸ Raymond Lebègue, « Christianisme et libertinage chez les imitateurs de Sénèque en France », *op. cit.*, p. 92.

⁷⁸⁹ *Ibid.*, p. 93.

Les personnages chez Garnier sont en effet moins véhéments envers une justice divine même sévère, puisque leurs discours sur les foudres divines sont modalisés dans le sens où le châtement est accepté et considéré comme mérité puisqu'il possède un sens. La vision païenne est influencée dans le sens que prend la souffrance des personnages par une conception chrétienne qui atténue la fatalité.

La colère n'est pas la seule passion « divine », l'amour, selon la conception antique, domine également le monde divin selon une conception antique des passions divines. La passion amoureuse divinisée tyrannise Phèdre dans *Hippolyte* :

Ainsi cette fureur violente s'oppose
A ce que la raison salubre propose,
Et sous ce petit Dieu tyrannise mon cœur.
C'est ce Dieu qui des Dieux et des hommes vainqueur
Exerce son empire au ciel comme en la terre : (...)⁷⁹⁰

Et l'amour semble même appartenir au monde divin puisque c'est un dieu qui gouverne le cœur des hommes et celui d'autres dieux : la référence à la mythologie est explicite, qu'il s'agisse de Cupidon ou d'Eros, il ne s'agit pas d'une conception chrétienne de l'amour. La Nourrice reprend les propos de Phèdre à propos de l'Amour :

Voire on a feint Amour un redoutable Dieu,
Vagabond qui ne loge en aucun certain lieu :
Il porte, comme oiseau, le dos empenné d'aeles :
Il ha le beau carquois, qui luy pend aux escelles :
Il ha tousjours les yeux aveuglez d'un bandeau,
Il ha, comme un enfant, delicate la peau,
La chair tendre et douillette, et la perruque blonde
De cheveux frisez, comme les plis d'une onde.⁷⁹¹

La passion amoureuse divinisée peut être comprise comme une forme du destin qui rend plus complexe le rapport de forces tragique. Les personnages semblent subir l'amour sans pouvoir le contrôler puisqu'il semble s'agir d'une force extérieure agissante. Dans *Antigone ou La Piété* également il est fait référence à la même passion

⁷⁹⁰ Robert Garnier, *Hippolyte*, op. cit., v. 755 à 759.

⁷⁹¹ *Ibid.*, v. 773 à 780.

concernant les dieux avec la même allusion à la mythologie par le chœur à la fin de l'acte IV :

O Rigoureux Amour,
Dont la fleche poignante
Sans repos nuict et jour
Toutes ames tourmente :
Tu dontes Glorieux
Les hommes et les Dieux.⁷⁹²

L'amour comme passion divinisée qui tourmente aussi bien les hommes que les dieux reste fréquent chez Garnier dont les tragédies sont davantage influencées par une conception antique des passions divines. Chez La Taille il n'en est fait aucune mention, et chez Montchrestien, lorsqu'il en est fait mention, souvent par les chœurs, cette passion semble uniquement du fait de l'homme : l'influence majeure de ces tragédies reste donc chrétienne dans la conception de la passion divine.

Dans *La Carthaginoise*, la mise en scène de l'amour se fait de manière hyperbolique, par le constat des dégâts physiques et psychiques de la passion chez l'homme :

Si l'amour trouble l'esprit
Où sa passion s'aigrit ;
Si la raison mesme il oste,
O l'homme trois fois perdu,
Qui pour serf estre rendu,
Veut chez soy loger tel hoste.
Dans le sein il plante aussi
La pensée et le souci,
Que d'esperance il arrose :
Il fait le corps envieillir,
Et donne à l'ame à cueillir
L'espine au lieu de la rose.
Ce larron audacieux
Qui ravit le feu des Cieux,
N'en reçoit pareille peine
A celle que Cupidon
Fait sentir par son brandon
A la pauvre race humaine.
Un Aigle se va paissant
De son foye renaissant
Pour sa faim démesurée :
L'Amoureux par cent Vautours

⁷⁹² Robert Garnier, *Antigone ou La Piété*, op. cit., v. 2326 à 2331.

Plus misérable en ses jours
La poitrine a deséchirée.⁷⁹³

Le supplice mythologique de Prométhée est transposé et interprété comme une torture amoureuse dont l'intensité est multipliée de manière hyperbolique, chez « la pauvre race humaine ». Les dieux ne sont pas concernés par cette souffrance, cette passion reste de l'ordre de l'humain, ses influences sur la raison et la volonté, ainsi que les dégâts physiques qu'elle engendre sont mis en évidence : « l'amour trouble l'esprit », « la raison mesme il oste », « fait le corps envieillir ». La description sur l'évolution de la passion se termine par la métaphore de l'épine offerte à l'âme « au lieu de la rose », qui renvoie à la définition des passions considérées comme des maladies de l'âme.

De la même façon, dans *David*, à la fin du premier acte, les terribles conséquences engendrées par l'amour sont décrites, mais les dieux semblent ne pas être concernés :

Hercule avoit vaincu les monstres de la terre ;
Tout ce qui luy fist teste il le peut surmonter :
Mais s'il fut indomptable au milieu de la guerre,
Au milieu de la paix un œil le sceut donter.
Amour n'est qu'un enfant, mais sa puissance est grande.
C'est le plus grand des Rois puis qu'aux Rois il commande
Et que de son servage il ne s'exempte rien.
Dans les fleurs de beauté les serpens il nous cache ;
Celuy qui les manie esprouve leur rigueur.
La rose du plaisir delaisse à qui l'arrache
Son espine poignante au plus profond du cœur.

(...)

Cependant que le sang ruisselle dans nos veines,
Et qu'un esprit bouillant agite nostre corps,
Nostre cœur est sujet aux passions humaines.⁷⁹⁴

Si l'amour a de l'emprise sur les demi-dieux ainsi que sur les Rois, il semble que ce soit les plus hauts sujets sur lesquels son influence entraîne des conséquences douloureuses, les dieux sont peut-être au dessus de ces passions humaines qui agissent notamment sur le corps, la partie humaine imparfaite dont les dieux sont exempts,

⁷⁹³ Antoine de Montchrestien, *La Carthaginoise*, op. cit., v. 1373 à 1395.

⁷⁹⁴ Antoine de Montchrestien, *David*, op. cit., v. 187 à 198 ; v. 219 à 221.

puisqu'ils se trouvent dans les Cieux où les âmes humaines, parcelles divines, les rejoignent.

L'amour en tant que passion amoureuse reste du domaine de l'humain chez Montchrestien, alors que chez Garnier, les dieux sont aussi concernés par cette passion, peut-être parce que ce dernier est davantage influencé dans sa dramaturgie par la conception antique et mythologique des passions, même si une idéologie chrétienne sous-tend la poétique des passions. La conception des passions divines chez Montchrestien semble déterminée par une conception chrétienne majeure, notamment concernant l'amour, puisque si nous nous référons à la genèse, l'amour naît entre Adam et Eve que Dieu met en présence, l'amour étant alors du fait de l'être humain et non de la divinité ; à partir de là, pourraient s'expliquer les raisons pour lesquelles les discours tragiques des personnages et des chœurs ne rapportent pas de passion amoureuse chez les dieux.

Enfin, parmi les passions qui relèvent du monde divin, celle qui peut être considérée comme parmi les principales, avec la colère, est la pitié au sens aristotélicien du terme, dans la mesure où il s'agit d'une déploration du malheur d'autrui : les dieux ont pitié des hommes, selon les discours des personnages, parce qu'ils se sentent concernés par les malheurs des êtres humains. Chez Montchrestien notamment, les dieux peuvent intervenir lorsque les hommes les interpellent par des actes meilleurs :

Dieu benin et facile est ores apaisé :
Tes larmes ont esteints son courroux embrasé ;
Tes pechez sont tres-grands, mais sa misericorde
Plus grande infiniment à ta grace s'accorde.⁷⁹⁵

La compassion divine est sollicitée dans tous les cas où d'abord la colère divine s'est élevée, dans *La Reine d'Escosse*, le chœur à l'acte III réconforte la reine en priant :

Le Dieu du Ciel qui tient le cœur des Rois,

⁷⁹⁵ Antoine de Montchrestien, *David*, op. cit., v. 1221 à 1224.

(...)
Qu'il ait compassion
De nostre affliction.⁷⁹⁶

Dans *David*, le héros éponyme fait allusion à la même compassion à la fin de la tragédie en lui demandant :

Jette l'œil seulement sur tes compassions,
Et ne te souvien plus de mes transgressions,⁷⁹⁷

Enfin, dans *Les Lacènes*, Cratesiclea fait également référence à la compassion, à la pitié divine, les humanisant même en leur prêtant un cœur ; l'image du monde divin ne se fait alors plus sous le signe de la colère :

Puis que nostre malheur ce grand Monarque touche,
Que tant de cris piteux sortis de nostre bouche
N'ont esté vainement expandus dans les Cieux,
Mais ont esmeu le cœur des pitoyables Dieux, (...).⁷⁹⁸

Après avoir répandu leurs fureurs, les Dieux peuvent se montrer « benins⁷⁹⁹ », les « Grands Dieux⁸⁰⁰ », accèdent aux souhaits des hommes et l'image véhiculée devient alors laudative.

Par ailleurs, il semble qu'à certains moments les personnages puissent prendre conscience que leurs malheurs ne sont peut-être pas du fait de Dieu, mais de celui de l'homme qui pourrait alors maîtriser ses actes, selon ce que nous révèlent certains discours tragiques dans *La Famine ou Les Gabéonites* :

O desloyal, ô controveur de ruses,
Qui dessus Dieu tes cruautéz excuses.
Ce n'est point Dieu, mais ta malice pure,
Qui à mes fils cherche de faire injure,
Et qui sans cesse à nostre sang abboye, (...).⁸⁰¹

⁷⁹⁶ Antoine de Montchrestien, *La Reine d'Escosse*, op. cit., v. 902, 907, 908.

⁷⁹⁷ Antoine de Montchrestien, *David*, op. cit., v. 1158 et 1159.

⁷⁹⁸ Antoine de Montchrestien, *Les Lacènes*, op. cit., v. 362 à 365.

⁷⁹⁹ *Ibid.*, v. 354.

⁸⁰⁰ *Ibid.*, v. 344.

⁸⁰¹ Jean de la Taille, *La Famine ou Les Gabéonites*, op. cit., v. 897 à 901.

Rezefe montre à Joabe qui justifie ses agissements par la volonté divine, que, finalement la vengeance appartient à l'homme qui peut décider de ne pas la perpétrer, ainsi Dieu ne serait plus responsable de la vengeance alors que d'autres discours pourraient le faire croire :

(...). Mais Dieu je te supply,
Si tu ne m'as du tout mis en oubly,
Et s'il est vray que ton bras punisseur
Des innocents racle le meurtrisseur,
Jette ton œil sus ceste tyrannie,
Et ne la laisse eschapper impunie,
Vienne quelqu'un qui ma vengeance exploitte, (...).⁸⁰²

Il semble que Rezefe conçoive une vengeance divine qui ne serait pas exercée par Dieu lui-même, mais par un intermédiaire, la divinité n'est donc pas directement acteur de la vengeance. Si Dieu n'exerce pas sa vengeance directement, l'oracle est celui qui joue le rôle d'intermédiaire entre Dieu et les hommes, et les manifestations concrètes de la vengeance restent du ressort de l'homme selon ce que nous déduisons des propos de Joabe à l'acte III :

C'a esté pour vanger la gent Gabéonite
Que vostre espous à tort a jadis deconfite,
Quand la fureur happa son cueur demoniacle.
Par ainsi le Seigneur mande par son oracle
Que vos fils et ceux-là que Merobe a conceus
Viennent avecques moy sacrifier dessus
La montaigne Gabee, à fin que leurs victimes
Purgent en ce lieu-là de leur pere les crimes.⁸⁰³

Mais si la divinité décide du sort de certains, ne vaudrait-il pas mieux s'y tenir ? Car si la volonté divine n'est pas respectée, d'autres malheurs plus grands pourraient survenir. Entre la raison d'état et le sacrifice d'innocents, les interrogations se lèvent ; le chœur de la fin de l'acte III justifie l'héritage des maux ancestraux :

Mais cil qui en ses maux s'obstine,
Et mesprisant la loy divine,
En ses salles vices croupit,

⁸⁰² Jean de la Taille, *La Famine ou Les Gabéonites*, op. cit., v. 971 à 981.

⁸⁰³ *Ibid.*, v. 659 à 666.

Aussi tost qu'il atteint le fête
De ses pechez, Dieu luy aprête
Un seul chastiment sans repit.
Car il meurt de mort horrible,
En ce monde, ou souffre possible
Dedans l'autre mille tormens,
Et possible sa race entière,
Après sa mort est heritiere
De tous paternels chatiments.⁸⁰⁴

Cependant, malgré un discours majeur sur la colère divine et les châtiments infligés à tous ceux qui s'obstinent dans leurs « maux », à la fin de l'acte IV, un discours mineur de Rezefe clôture le débat sur une possible origine de la vengeance, lorsque Armon demande à sa mère le message qu'elle souhaite transmettre dans le monde des morts à leur famille et à Saül :

Contez-leur mes miseres,
Et les priez qu'ils facent tost venir
Quelque Satan icy-haut pour punir
Nos ennemis, et d'un fouët retors,
Vanger sus eux vos innocentes morts.⁸⁰⁵

Les discours sur l'origine de la vengeance varient dans les tragédies : l'origine du mal ne peut être du fait divin selon les chœurs ou certains personnages secondaires. Mais les discours des héros surtout sont différents, car ils accusent en général la divinité d'être responsable de leurs maux et de leurs passions. L'origine des passions et partant des fautes qui suivent leur naissance sont donc tantôt du fait de l'homme, tantôt du fait d'une volonté divine dont le but semble de persécuter l'homme : deux conceptions de la responsabilité semblent coexister, la conception antique du destin aveugle et la conception chrétienne qui accorde à l'homme la responsabilité de ses actes. La question de la colère et de la pitié divine pose donc plus largement celle de la fatalité et de la Providence essentielle à la conception tragique de l'existence.

⁸⁰⁴ *Ibid.*, v. 789 à 800.

⁸⁰⁵ Jean de la Taille, *La Famine ou Les Gabéonites*, *op. cit.*, v. 1064 à 1068.

CHAPITRE II DE LA PHILOSOPHIE TRAGIQUE DES PASSIONS A LA THEOLOGIE

La philosophie tragique antique fait appel à la transcendance afin de renforcer le pathétique, mais aussi à des effets dramatiques, pour des raisons dramaturgiques. Cette même philosophie semble avoir été reprise par les dramaturges dont nous étudions les tragédies, mais orientée cependant par une théologie chrétienne qui est déterminante pour la relation entre destin et passions. La tragédie se définit par la relation au destin : chez Sophocle, *Œdipe Roi* met en scène le triomphe d'un destin que les Dieux avaient annoncé et que l'homme, malgré ses efforts n'a pu détourner. Mais si chez Eschyle le destin est rattaché aux dieux et à l'idée de justice⁸⁰⁶, chez Sophocle, cette « éclatante victoire du destin⁸⁰⁷ » est davantage liée à une sorte de fatalité :

Quoi qu'il en soit, cette notion de limites inhérentes à la condition humaine était toujours présente dans la tragédie grecque. Elle s'y manifestait sous des formes différentes, mais l'esprit était le même. Et c'est sans doute ce qui explique que l'on ait souvent traduit ce sentiment en parlant de fatalité.

(...) Car il est vrai que la tragédie grecque ne cesse de désigner par-delà l'homme, des forces divines ou abstraites qui décident de son sort et décident sans appel. Ce peut être Zeus souverain, ou bien les dieux, ou encore, avec un beau terme neutre et mystérieux, le *daimôn*, ou le divin. Ce peut être aussi le destin, la Moira, ou bien la nécessité.⁸⁰⁸

Ainsi, les notions de destin et de fortune dans les pièces antiques qui reflètent une conception philosophique païenne sont des forces transcendantes et implacables qui prennent des formes diverses : la tragédie serait donc menée par une transcendance et « le théâtre

⁸⁰⁶ Voir Jacqueline de Romilly, *La tragédie grecque*, Paris, Presses universitaires de France, Quadrige, 1997, p. 169 et 170.

⁸⁰⁷ Jacqueline de Romilly, *La tragédie grecque*, op. cit., p. 170.

⁸⁰⁸ *Ibid.*, p. 169.

devient le lieu du conflit entre les hommes et ce qui les dépassent, formes diverses du destin⁸⁰⁹. »

La fortune serait donc une autre forme du destin, mais souvent elle tend à caractériser ce qui relève du hasard, de l'incertitude, des « fluctuations d'un sort qui n'a plus de sens⁸¹⁰ », notamment chez Euripide. Ainsi, chez les Grecs et les Latins, le destin renvoie tantôt à Ananké et Tyché ou Fortune et Nécessité, la notion étant appréhendée de la même façon. Le destin relève donc de l'extérieur, le personnage étant sous l'influence de forces supra-humaines. Pourtant, Pierre Grimal, au sujet des tragédies de Sénèque, insiste sur une sorte d'intériorisation du destin :

Toutes les tragédies de Sénèque, quel que soit leur sujet, présentent la confrontation d'une âme et de son destin – non pas n'importe quel destin, ni une Providence abstraite, mais une destinée particulière, personnelle, à laquelle elle ne pourra échapper. Cette destinée ne lui est pas imposée de l'extérieur ; elle préexiste à l'événement ; le personnage la porte en lui, et cette destinée est inextricablement liée à ce que nous appelons son « caractère », et qui est plutôt une « Moira ».⁸¹¹

Cette conception philosophique repose sur un destin aveugle et caractérisé par une certaine immutabilité, une force inéluctable. Les dramaturges de la Renaissance, se sont inspirés des tragédies antiques, mais jusqu'où subissent-ils l'influence de cette conception, et de quelles façons peuvent-ils faire coïncider cette philosophie avec la conception théologique chrétienne, sachant que les points de vues catholiques et protestants diffèrent ?

Lorsque nous prenons *Phèdre* de Sénèque, notamment, le personnage semble voué de façon inéluctable à sa destinée, la notion de fatalité se joint à celle de destin qui s'intérioriserait sous forme de passion. Lorsque que l'héroïne sénéquienne fait allusion à sa passion, ses efforts semblent vains et toute tentative prend des allures d'échec :

⁸⁰⁹ Françoise Charpentier, *Les débuts de la tragédie héroïque : Antoine de Montchrestien (1575-1621)*, op. cit., p. 490.

⁸¹⁰ *Ibid.*, p. 145.

⁸¹¹ Pierre Grimal, « Les Tragédies de Sénèque », in *Les tragédies de Sénèque et le théâtre de la Renaissance*, Editions du Centre National de la Recherche Scientifique, Paris, 1973, p. 9.

*sed furor cogit sequi
peiora. Vadit animus in praeceps sciens
remeatque frustra sana consilia appetens.
(...)
Quid ratio possit ? Vicit ac regnat furor
Potensque tota mente dominatur deus.
(...)
Amoris in me maximum regnum fero (...)*⁸¹²

La lutte est perdue d'avance, l'impuissance de la raison est rendue par le subjonctif hypothétique : la Phèdre de Garnier tente des efforts intenses par la raison afin de maîtriser sa passion :

Je me travaille assez pour me cuider distraire
De ce gluant Amour, mais tousjours l'obstiné
Se colle plus estroit à mon cœur butiné.
(...)
Maintenant la raison ha la force plus grande,
Maintenant la fureur plus forte me commande :
(...)
Ainsi cette fureur violente s'oppose
A ce que la raison salutare propose,⁸¹³

Selon le principe de la tragédie, le personnage est voué au malheur, pourtant il possède les moyens de ne pas commettre la faute, il peut utiliser une raison « salutare », tout ne semble donc pas prédestiné, alors que pour la Phèdre de Sénèque, il existe une prédestination.

La tragédie est étroitement liée au malheur, mais la différence entre chaque tragédie repose sur les modalités de mise en scène de ce malheur et sa relation à l'homme et à des forces supra-humaines ; ainsi, Françoise Charpentier, chez Montchrestien, définit l'évolution des héros tragiques :

Il ne s'agit pas de héros passant du bonheur au malheur, mais de personnages voués au malheur par toute leur destinée, et la tragédie ne fait que consommer cette destinée.⁸¹⁴

⁸¹² Sénèque, *Phèdre*, op. cit., v. 178-180 ; v. 184 et 185 et v. 218 : « (...) mais ma passion furieuse m'oblige à suivre la mauvaise voie. (...) Que peut faire la raison ? Ma passion victorieuse règne et tout mon esprit est dominé par un dieu tyrannique. (...) Je suis soumise à la royauté de l'Amour, toute puissante en moi, (...) »

⁸¹³ Robert Garnier, *Hippolyte*, op. cit., v. 728-730 ; v. 739 et 740 ; v. 755 et 756.

⁸¹⁴ Françoise Charpentier, *Pour une lecture de la tragédie humaniste*, op. cit, p. 58.

Il peut alors y avoir intériorisation de ce destin par les personnages, ou alors le destin reste extérieur et rejoint plus facilement la prédestination. Chez Sénèque, notamment dans *Phèdre* le destin est intériorisé sous forme de passion, mais il y a fatalité dans le sens où le personnage n'a pas le choix de subir ou non cette passion. Chez la Taille, la prédestination est envisagée selon un point de vue protestant, le destin qui est la volonté divine agit sur le personnage impuissant. Dans *De l'Art de la Tragedie*, La Taille fait référence, en présentant le sujet de Saül, à une des « plus terribles providences » du « grand Seigneur du monde », et ensuite renvoie aux « inconstances de Fortune⁸¹⁵ » pour la définition du sujet de la tragédie de même que Montchrestien qui fait allusion aux « coups estranges de la fortune⁸¹⁶ » dans son *Epistre* à Henry de Bourbon. Cette utilisation de la Fortune sert la dramaturgie, puisque selon Aristote, l'action nécessite le « renversement de fortune⁸¹⁷ » avec péripétie et reconnaissance, sachant que la péripétie est le « retournement de l'action en sens contraire⁸¹⁸ ».

Ainsi, la situation d'instabilité dans laquelle les passions conduisent le personnage rappelle bien la roue de Fortune qui en tournant nous propulse dans des états différents les uns des autres. Dans les tragédies que nous étudions, il semble que la fortune se rapporte souvent aux fluctuations du destin, lesquels peuvent aussi être provoquées par les passions changeantes et provoquant des renversements de situations.

La fatalité intervient donc au moment où le personnage, enfermé presque dans sa passion, ne pouvant plus se sortir de l'excès parce qu'il a fait le mauvais choix, commet un acte qui ne lui permet d'aboutir qu'à un seul résultat défini : sa mort ou celles d'autres personnes, ou alors les deux. Les passions peuvent orienter les

⁸¹⁵ Jean de la Taille, « De l'Art de la Tragedie », in Jean de la Taille, *Saül le furieux, La Famine ou les Gabéonites*, *op. cit.*, p. 3.

⁸¹⁶ Antoine de Montchrestien, *Epistre*, in Antoine de Montchrestien, *Tragédies*, *op. cit.*, p. 51.

⁸¹⁷ Aristote, *Poétique*, X, 1452a.

⁸¹⁸ *Ibid.*, XI, 1452a.

personnages et les pousser vers ce qui leur sera fatal, mais ce ne sont pas uniquement les passions, chez La Taille en particulier où intervient la prédestination, la passion dépend de la volonté divine et le héros n'a pas le choix de la refouler. Chez Garnier et Montchrestien, il y a intériorisation de la passion, mais le libre arbitre par l'intermédiaire de la volonté et de la raison joue un rôle important : les personnages possèdent le choix de s'abandonner à leur passion ou de s'arrêter au moment opportun, de maîtriser la passion et de presque la rationaliser. Le destin est aussi pour les catholiques la volonté divine, mais l'homme possède le choix de ses actes :

*Prorsus divina providentia regna constituuntur humana. Quae si propterea quisquam fato tribuit, quia ipsam Dei voluntatem vel potestatem fati nomine appellat, sententiam teneat, linguam corrigat.*⁸¹⁹

Ainsi il y a une conciliation entre destin et Providence divine, mais si chez les Grecs et les Latins ce destin reste aveugle et souvent « méchant », on note une évolution dans les tragédies de La Taille. Chez Garnier et Montchrestien, il est fait référence au destin uniquement lorsque les personnages sont dans des situations malheureuses ou suivent leurs passions. Mais le destin prend alors davantage son sens de providence et de volonté divine plutôt qu'une force aveugle et méchante. Pourtant les discours des protagonistes mettent en évidence souvent « l'affrontement de l'homme avec le supra-humain (les « dieux », la fortune ou le destin, termes souvent équivalents) », alors que les deutéragonistes et les chœurs insistent sur la responsabilité humaine, le rôle de la raison dans la naissance de la passion et la faute humaine.

⁸¹⁹ Saint Augustin, *De Civitate Dei*, Texte latin et traduction française avec une introduction et des notes de Pierre de Labriolle, Paris, Librairie Garnier Frères, 1941, Tome Premier, V, 1 : « Sans aucun doute, c'est la providence qui établit les royaumes humains. Celui qui en fait honneur au destin, parce qu'il appelle « destin » la volonté même ou la puissance de Dieu, peut garder son opinion, mais doit en modifier l'expression. »

A - L'ORIGINE DES PASSIONS HUMAINES : LE DESTIN OU L'HOMME ?

Les références au destin et à la fortune ont cours le plus souvent dans les discours des héros, au moment où ils subissent leurs passions avec une violence extrême : ils accusent alors le destin, les inconstances de fortune de l'état de passion dans lequel ils se trouvent par exemple pour la douleur et pour l'amour. En revanche, les personnages colériques ou orgueilleux se vantent de posséder pouvoir et domination grâce au destin ou à la fortune.

Il existe une différence dans les discours tragiques selon que l'on adopte le point de vue protestant ou catholique : chez La Taille, les protagonistes renvoient au destin la responsabilité de leurs passions, mais les chœurs et certains deutéragonistes font le lien entre l'existence de ces passions et la condition humaine, l'homme étant marqué par le péché originel, n'est que misère :

Hé Dieu, que sa dure langueur,
Sa misère et sa passion
Nous donne de compassion !
(...)
O que dur est l'Arrest cruel
Prononcé par toy Samuel !
Tu as à luy et à ses fils
Un trespas malheureux prefix.⁸²⁰

La condition de l'homme détermine les passions qu'il subit puisqu'elle est étroitement liée à la faute et au péché auxquels l'homme est prédestiné. Seul la grâce divine, indépendante d'une collaboration humaine peut intervenir et permettre la rédemption, aucune volonté humaine ne peut alors empêcher l'homme de suivre sa passion notamment, c'est pourquoi Saül n'aurait pu éviter de subir sa passion et donc de suivre son destin, comme le souligne le Chœur de la fin de l'acte II, dans *La Famine* :

⁸²⁰ Jean de la Taille, *Saül le furieux*, op. cit., v. 850-852 ; v. 857-860.

Pour neant l'humaine force
De contredire s'efforce
A l'ordonance fatale,
Car ny puissance royalle,
N'y d'estre vaillant et fort,
Ny d'avoir l'esprit accort,
Ny mesmes l'experience
De la magique science,
Ne sçauroit contrvenir
A ce qu'il doit avenir :
Car mesme auroit presage
Au vray du futur dommage,
Et seroit avant-certain
Des menasses du destin,
Si ne peut-il, quoy qu'il face,
Tromper ce qui le menace.⁸²¹

Dans ce cas, il semble que le développement de la passion revêt un caractère fatal, Saül devait suivre sa passion et en subir les conséquences, selon ce qui avait été prévu. Mais ses descendants également, puisque, contrairement à la pensée chrétienne, la conception juive qui repose sur le caractère héréditaire de la punition permet la transmission des châtiments des pères aux enfants : ainsi, Rezeffe et les descendants de Saül subissent les conséquences des fautes du héros. L'on retrouve ce caractère héréditaire des crimes paternels aux enfants dans la tradition grecque et latine, avec Phèdre notamment. Cela implique que les conséquences des passions ancestrales se prolongent dans le présent des générations nouvelles.

Montchrestien, dans le rapport entre passion et raison, et sur la question du rôle de la volonté et de la place du destin dans l'évolution des passions, semble davantage se rapprocher de Garnier que de La Taille. Chez les deux dramaturges, même si souvent les héros accusent le destin des passions qu'ils subissent, les chœurs, en général, ou certains personnages secondaires, dénoncent leur faiblesse et mettent sur le compte d'une mauvaise utilisation de la raison et de la volonté l'abandon aux passions : le destin a mis les passions en l'homme ainsi que la raison, il appartient alors à ce dernier de l'utiliser, s'il n'y a pas d'utilisation de la raison pour maîtriser la passion, il y aurait faute et choix de suivre sa passion. Le péché

⁸²¹ Jean de la Taille, *La Famine ou les Gabéonites*, op. cit., v. 451-466.

intervient par la suite, la faute se situerait donc entre la disposition et l'action, au niveau de la réflexion et du choix. Dans *Hippolyte*, après la longue tirade de Phèdre au sujet de ses souffrances amoureuses, l'héroïne reste persuadée qu'il s'agit là d'une volonté divine, mais la Nourrice lui démontre le contraire :

Phèdre
E suis tousjours de constamment souffrir
Tel hazard qu'aux bons Dieux il plaira de m'offrir.
Nourrice
Ce n'est pas un hasard, s'il vient un infortune
De nostre seule faute, et non de la fortune : (...).⁸²²

Puis la Nourrice continue son sermon et affirme à Phèdre qu'elle peut dominer sa passion :

Vous laissez-vous ainsi subjuguier, imbecile,
A cette passion, de toutes la plus vile ?⁸²³

L'héroïne ne suit pas une fatalité, elle aurait la possibilité de résister à sa passion, d'autant plus que la Nourrice présente l'attitude de Phèdre comme volontaire :

L'amour accoustumé luy desplaist trop vulgaire :
Il veut s'ébatre d'un, qui ne soit ordinaire,
Qui ne soit naturel, mais tout incestueux,
Mais tout abominable, horrible et monstrueux.
Tousjours tousjours les grands ont leurs ames esprises,
Ont leur cœur enflammé de choses non permises.⁸²⁴

Cette idée de choix se retrouve aussi chez Montchrestien, dans *David*, où le même attrait des « grands » pour l'interdit est mis en évidence, mais David, lui, use de son pouvoir pour commettre l'adultère. La passion n'est donc pas guidée par une force extérieure, ou le destin, il s'agit d'une sorte d'intériorisation de ce destin en passion par le rôle essentiel donné à cette passion et à son développement fatal : si dans la tragédie la passion est victorieuse sur

⁸²² Robert Garnier, *Hippolyte*, op. cit., v. 493-496.

⁸²³ *Ibid.*, v. 691-692.

⁸²⁴ *Ibid.*, v. 803-808.

la raison, il existe, à l'origine, une possibilité de choix. Les passions ne dépendraient donc pas ici de la volonté divine mais de la volonté humaine qui les accepte. David, dans sa tirade protatique renvoie au Destin la responsabilité de sa passion :

Ainsi que le Destin à son vouloir me mene,
Sur mon toict estendu seul et je me pourmene,
Où comme de mes yeux s'esloignoit le Soleil,
Un autre s'y presente en beauté nompareil,
Bref tout semblable à luy quand il tire de l'onde
Son jeune front orné d'une perruque blonde.⁸²⁵

Mais le Chœur de la fin de l'acte II rétablit l'origine de la responsabilité passionnelle : « De l'esprit seul provient le bien ou le mal faire⁸²⁶. » Puis il poursuit par une mise en garde des passions des Rois, encore plus dangereuses parce qu'ils ont d'autant plus de pouvoir :

Mais garde bien sur tout les œillades des Rois ;
Leur desir effrené n'admet aucunes lois ;
L'apetit inconstant, non la raison, les guide :
Quand l'amour a gagné dans leur affection
Tout respect cesse en eux, et lors leur passion
S'emporter à tous forfaits comme un cheval sans bride.⁸²⁷

Il semble donc que les héros ne puissent envisager leur responsabilité face à leurs actes, il est nécessaire de faire intervenir une transcendance, autant sous l'emprise d'une passion qui engendre la peine que lorsqu'il s'agit d'une passion qui procure momentanément du plaisir, comme l'orgueil chez Aman :

Aussi j'attains au Ciel du sommet de la teste,
Et ne craindray jamais que sa rouge tempeste
Me renverse le corps sur terre foudroyé :
Ceux à qui les Destins ont mon heur octroyé,
Les eslevant si haut sur la basse commune,
Sont logez seurement à l'abri de fortune :
Tout conspire pour eux, quand leurs rhets ils tendront,
Les villes et citez à foule s'y prendront.⁸²⁸

⁸²⁵ Antoine de Montchrestien, *David*, op. cit., v. 69-74.

⁸²⁶ *Ibid.*, v. 450.

⁸²⁷ *Ibid.*, v. 457-462.

⁸²⁸ Antoine de Montchrestien, *Aman*, op. cit., v. 29-36.

Le discours du Chœur de la fin de l'acte II prend des allures de rappel à l'ordre, montrant le rôle de la volonté humaine, par l'intermédiaire du jugement et de l'entendement, dans l'abandon à la passion :

Oste cette maille estenduë,
Sur l'œil de ton entendement,
Et la clarté sera renduë
A son aveugle jugement.
Quand une fois la fantaisie
S'emplit de fausses impressions,
Elle est incontinent saisie
De cette chaude passion.
(...)
Pan, si tes plumes t'orgueillissent,
Pour y voir tant de beaux miroirs ;
Qu'au moins tes yeux se reflechissent
Dessus tes pieds sales et noirs.⁸²⁹

Dans *La Carthaginoise*, Lelie affirme de manière explicite le rôle de la volonté dans la passion : « L'embrasement est grand, mais il est volontaire⁸³⁰. » Ensuite, il démontre à Massinisse que ce choix rend l'homme responsable de cette passion qui n'est pas du fait de la divinité :

Qui résiste à l'amour n'est point trop téméraire,
Sa Dêité trop vaine est toute imaginaire :
Car chacun le feint tel qu'en soy-mesme il le sent,
Quand la raison vaincuë à l'appetit consent :
Mais les hommes malins pour excuse à leur vice
En font les Dieux auteurs, contre toute Justice.⁸³¹

Le rapport du destin aux passions humaines n'est donc pas direct, la volonté divine implique que l'homme puisse suivre ses passions, mais aussi s'en détourner par l'intermédiaire du jugement volontaire.

⁸²⁹ Antoine de Montchrestien, *Aman*, *op. cit.*, v. 375-382 ; v. 603-606.

⁸³⁰ Antoine de Montchrestien, *La Carthaginoise*, *op. cit.*, v. 934.

⁸³¹ *Ibid.*, v. 970-975.

B - LE CONFLIT PASSION/RAISON

Il apparaît que la volonté est la condition pour ne pas suivre ou s'affranchir des passions, et que chez Garnier et Montchrestien, le Destin en tant que force extérieure n'est pas responsable de nos passions et de nos maux : mais la passion peut devenir une forme intériorisée du destin, une force intérieure qui soumet la raison et qui est à l'origine des malheurs. Chez La Taille, le Destin comme volonté divine dirige le monde, il n'y a pas de place pour une volonté vertueuse humaine car « l'homme naturel est dépouillé de toute saine volonté », comme l'annonce une des paragraphes de l'Institution chrétienne :

La *volonté* donc, selon qu'elle est liée et tenue captive en servitude par le péché, ne se peut aucunement remuer à bien ; (...).⁸³²

De là, on peut déduire qu'il ne peut y avoir de conflit entre raison et passion si dès le départ la raison est corrompue et qu'il ne peut y avoir de saine volonté. L'homme est tout entier tourné vers le péché et doit rechercher la vertu en Dieu⁸³³. Mais pour autant l'homme est responsable de ses actes, « la Providence n'annihile pas la responsabilité de l'homme⁸³⁴ », car l'homme, s'il ne choisit pas de façon « vertueuse », choisit malgré tout, prend une orientation qui vient de sa décision propre :

Car ce sont choses incompatibles de dire que la vie et la mort, santé et maladie, paix et guerre, richesses et pauvreté viennent de Dieu, et que les hommes par leur industrie les évitent ou obtiennent, selon qu'ils les haïssent ou recherchent.⁸³⁵

La volonté reste le simple vouloir, mais elle ne possède pas un caractère vertueux dans sa collaboration avec une raison vertueuse qui empêcherait de s'adonner aux passions. Ainsi, dans les tragédies de

⁸³² Jean Calvin, *Institution de la Religion Chrétienne*, op. cit., Livre II, chapitre III, 5, p. 58.

⁸³³ Voir Jean Calvin, *Institution de la Religion Chrétienne*, op. cit., Livre I, chapitre XVI, 3.

⁸³⁴ Jean Calvin, *Institution de la Religion Chrétienne*, op. cit., Livre I, chapitre XVII, 3, p. 163.

⁸³⁵ *Ibid.*, Livre I, chapitre XVII, 3, p. 164 ;

La Taille, il n'est fait aucune opposition réelle entre passion et raison. Lorsque le terme raison est mentionnée dans *Saül Le Furieux* au vers 298, il s'agit d'une apostrophe à la logique : « Dy la raison pourquoy j'endure telle peine ! » Selon le héros, il n'y aurait pas de logique selon laquelle il devrait endurer de tels maux. Cette attitude traduit son incompréhension face à sa propre situation. Il y a donc une différence entre cette allusion à la raison chez La Taille, et les discours des chœurs et deutéragonistes chez Garnier et Montchrestien qui opposent raison à passion, ainsi que les discours de mise en scène des luttes intérieures des personnages principaux. Dans *Hippolyte*, le chœur de la fin de l'acte II montre que « L'ire desloge la raison / De nostre cerveau sa maison⁸³⁶ : (...) ». Au milieu de l'acte II, Phèdre exprime les luttes entre raison et passion amoureuse qui s'exercent en elle à la Nourrice :

Je ne sçaurois sortir libre de son cordage,
Ma chaste raison cede à sa forçenante rage :
Tant il peut dessus nous, quand une fois son trait
Nous a troublé le sang de quelque beau pourtrait.
J'ay tousjours un combat de ces deux adversaires,
Qui s'entrevont heurtant de puissances contraires.
Ores cetuy-là gaigne, et ore cetuy-cy,
Cetuy-cy perd apres, cetuy-là perd aussi :
Maintenant la raison ha la force plus grande,
Maintenant la fureur plus forte commande :
Mais tousjours à la fin Amour est le vainqueur,
Qui paisible du camp s'empare de mon cueur.⁸³⁷

Dans *Antigone ou La Piété*, Hemon met en garde Créon sur l'issue du conflit entre passion et raison : « Conformez vostre esprit à la raison maistresse, / Et qu'à la passion surmonter ne se laisse⁸³⁸ : (...) ». Le même conflit est mis en scène chez Montchrestien, dans *la Carthaginoise* notamment, lorsque l'héroïne se laisse submerger par trop de douleur et que la Nourrice la met en garde : « Et pourtant tenez bride à cette passion, / Formée en votre esprit par trop

⁸³⁶ Robert Garnier, *Hippolyte*, op. cit., v. 1947 et 1948.

⁸³⁷ *Ibid.*, v. 731-742.

⁸³⁸ Robert Garnier, *Antigone ou La Piété*, op. cit., v. 2011 et 2012.

d'affliction⁸³⁹. ». Le même discours est repris, dans *Hector*, par la Nourrice face à Andromaque au début de l'acte IV :

C'est donner trop de cours à vostre passion,
Chaste épouse d'Hector, par cette affliction
Et par ce vain transport s'enaigrit la colere
Des dieux dont nous cherchons la faveur salutaire.⁸⁴⁰

Ce conflit entre passion et raison peut alors aboutir à la faute dans la mesure où l'on choisit de suivre sa passion, la raison n'étant pas victorieuse et ne permettant pas une utilisation vertueuse de la passion. Ainsi la faute prend un caractère volontaire, et fait partie des péchés volontaires par rapport aux péchés de la nature et ceux de l'art qui ne sont pas coupables :

Le mot faute, de soi, comme traduisant culpa, appartient exclusivement à cet ordre moral, puisqu'il évoque un blâme, une inculpation qui ne peuvent convenir qu'à des actes volontaires ; (...).⁸⁴¹

La faute, dans les tragédies de Garnier et aussi Montchrestien se définit par l'abandon volontaire à la passion, alors que la raison aurait pu la maîtriser. Chez La Taille, l'homme marqué par la faute originelle semble fautif par son comportement général, de façon presque permanente, excepté lorsqu'il reçoit la grâce divine : la raison n'intervient pas et l'homme n'a donc pas le choix de suivre la passion ou la raison.

Ainsi, si Saül a commis une faute en désobéissant aux ordres divins, c'est parce que la faute est liée à sa nature corrompue, ainsi s'explique la punition divine qui s'étend à ses descendants :

Encor apres ta mort toute ta race entiere
Rendra compte au Seigneur de ta vie meurtriere,
Car tes Fils, tes Nepveux, et ton genre total,
Avec mille malheurs verront leur jour fatal.

⁸³⁹ Antoine de Montchrestien, *la Carthaginoise*, op. cit., v. 119 et 120.

⁸⁴⁰ Antoine de Montchrestien, *Hector*, op. cit., v. 1519-1522.

⁸⁴¹ *Dictionnaire de Théologie Catholique*, Paris, Librairie Letouzay et Ané, Fascicule C, article « Péché », p. 146.

Par trahison les uns recevront mort piteuse,
Et le reste mourra en une croix honteuse :
Et tout pourautant qu'à la divine voix
Obeï tu n'as point ainsi que tu devois,
Qu'exécuté tu n'as sa vengeance dépîte,
(Comme je t'avois dit) contre l'Amalechite.⁸⁴²

La désobéissance aux ordres divins, la faute, a eu pour conséquences la folie du personnage et sa mort :

Si tu avois telle inimitié prise
Dessus ton Oinct pour sa faute commise,
N'estoit-ce assez que l'esprit de Satan
Le tormentast d'un diabolique tan ?
N'estoit-ce assez que le destin le feit
Bourreau de soy lors qu'il fut deconfit,
Avec ses fils, en la triste journee
Qui fut jadis sus Gelboë donnee ?⁸⁴³

La faute est donc envisagée sous des angles différents, selon le dramaturge et surtout selon l'orientation religieuse. Dans tous les cas l'homme peut faire un choix, Saül pouvait obéir ou désobéir aux ordres divins, chez Garnier et Montchrestien, le personnage peut suivre ou non sa passion : l'origine de la faute réside dans le choix effectué qui rend l'homme responsable de ses actes dans tous les cas.

Par l'intermédiaire du comportement des personnages chez Garnier et Montchrestien, nous pouvons situer la faute au moment où le personnage laisse sa passion le dominer, puis une fois cette première faute commise, sa passion l'amènera à enchaîner d'autres fautes les unes à la suite des autres, le mécanisme semble fatal sauf si le personnage prend conscience de sa faute d'origine et exprime le repentir, alors le pardon lui sera accordé.

Dans *La Reine d'Escosse*, la Reine d'Angleterre et son Conseiller délibèrent au sujet de leur prisonnière, la Reine montre que la faute est d'être trop sévère et donc de se laisser aller à la tyrannie, par trop de rigueur, le conseiller démontre que trop de clémence au contraire est in vice :

⁸⁴² Jean de la Taille, *Saül le furieux*, op. cit., v. 767-776.

⁸⁴³ *Ibid.*, v. 301-308.

Reine
 Le Prince trop severe est taxé d'injustice.
 Conseiller
 Le Prince trop benin se rend fauteur du vice.
 Reine
 Pecher en la Clemence est tousjours le meilleur.
 Conseiller
 L'un aussi bien que l'autre est cause du malheur.
 L'excès et le defaut font des erreurs notables
 En matieres d'Estat, peu ou point reparables.⁸⁴⁴

La faute se situe ici au niveau du mauvais jugement qui détermine le développement de la passion. La même signification de la faute liée au développement d'une passion a cours dans *David* : le héros, lui-même en est conscient : « Meurtrir un innocent ! ce forfait est extresme⁸⁴⁵. » Puis quand Nabab l'exhorte au crime, il répond : « Qui fait faire est fautif comme celui qui fait⁸⁴⁶. » La faute est déjà commise par l'adultère, mais elle s'aggrave par le crime qui sert l'adultère. Elle ne peut rester impunie comme le souligne le Chœur à la fin de la tragédie :

Face l'homme ce qu'il voudra,
 Pour s'aveugler en son péché,
 Tousjours le remords se tiendra
 Comme un clou dans le cœur fiché.⁸⁴⁷

Ces paroles seront confirmées par le héros qui reconnaît sa faute, devant le sermon de Nathan :

J'ay peché contre toy, ma faute est criminelle
 Ne merite rien moins que la mort eternelle ,
 De tes saints jugements mon courage estonné
 De confort et d'esperoir demeure abandonné.⁸⁴⁸

⁸⁴⁴ Antoine de Montchrestien, *La Reine d'Escosse*, op. cit., v. 277-282.

⁸⁴⁵ Antoine de Montchrestien, *David*, op. cit., v. 505.

⁸⁴⁶ *Ibid.*, v. 528.

⁸⁴⁷ Antoine de Montchrestien, *David*, op. cit., v. 1057-1060.

⁸⁴⁸ *Ibid.*, v. 1153-1156.

Dans *Aman* également, la faute est une erreur de l'homme par mauvais jugement qui conduit à une mauvaise orientation de ses actes, l'orgueil est une mauvaise appréciation de soi, de sa valeur :

N'est-ce pas une erreur extrême
Que d'oser ainsi presumer ?
L'homme qui se connoist bien soy-mesme,
Ne se fera tant estimer.⁸⁴⁹

Le héros se reconnaît comme pécheur et implore Esther, lorsque son projet découvert, Assuérus se propose de punir son péché⁸⁵⁰ :

Ne regardez ma faute àinçois ma penitence,
Et faites revoquer ma derniere sentence :
Si tant vous m'obligez envers vostre grandeur,
J'en seray pour jamais tres humble serviteur.
Pardonner au pecheur qui reconnoist sa faute,
Prosterné sous les pieds d'une Majesté haute,
Et d'un œil ruisselant en demande merci,
Est digne d'une femme et d'une Reine aussi.⁸⁵¹

Le rapport de la passion à la faute est encore plus explicite dans la réplique de Massinisse, dans *La Carthaginoise* :

Je suis homme Lelie ; il ne me fut possible
D'esteindre cette ardeur, j'en suis trop susceptible.
Si c'est erreur fatale, il la faut endurer ;
Si c'est faute, en ami tu la dois reparer.⁸⁵²

Massinisse semble croire à la fatalité de la passion, dont le processus devient irréversible.

Chez Garnier, la mise en scène du rapport faute/passion s'effectue selon les mêmes modalités, dans *Marc Antoine*, Cléopâtre assimile les fautes aux passions, les passions résultats d'un mauvais jugement provoquent d'autres fautes, d'autres erreurs :

Que si nous commettons en cela quelques fautes,
Il ne faut nous en prendre à leurs majestez hautes,
Mais à nous seulement, qui par nos passions
Journellement tombons en mille afflictions.

⁸⁴⁹ Antoine de Montchrestien, *Aman*, op. cit., v. 591-594.

⁸⁵⁰ Voir Antoine de Montchrestien, *Aman*, op. cit., v. 1570.

⁸⁵¹ Antoine de Montchrestien, *Aman*, op. cit., v. 1573-1580.

⁸⁵² Antoine de Montchrestien, *La carthaginoise*, op. cit., v. 978-981.

Puis quand nous en sentons nos ames espinees,
Nous flattant disons lors que ce sont destinees,
Que les Dieux l'ont voulu, et que nostre souci
Ne pouvoit empescher qu'il n'en advint ainsi.⁸⁵³

C'est ici une inversion des rôles entre héros et deutéragoniste, Cléopâtre reste lucide sur l'origine des fautes et c'est Charmion qui rejette la responsabilité des maux sur « L'inviolable cours de la fatalité⁸⁵⁴ ». L'héroïne avoue alors sa responsabilité et le rôle que la passion amoureuse a joué dans la mort d'Antoine : « O par mon seul défaut sepulturable Antoine !⁸⁵⁵ » De la même manière, la Nourrice, Phèdre et Thésée sont conscients de leur faute dans *Hippolyte*, la Nourrice se joint à Phèdre dans une passion coupable, puisque c'est elle qui a poussé Phèdre à parler à Hippolyte : « Nostre faute est cogneuë⁸⁵⁶ » ; Phèdre englobe sous le terme sa passion et le mensonge fait à Thésée qui a entraîné la mort d'Hippolyte : « Je vous prie, ombre sainte, avec genous pliez, / Les bras croisez sur vous, mes fautes oubliez⁸⁵⁷. » Enfin, Thésée clôt la tragédie par la reconnaissance « d'une faute commune⁸⁵⁸ », où chacun des personnages a sa part de responsabilité, s'étant laissé aveugler par la passion : Phèdre par sa passion amoureuse incestueuse, Thésée par l'amour qu'il porte à Phèdre et qui l'a poussé à lui faire confiance, mais aussi par un désir irrationnel qui le poussa à « entreprendre d'aller au lict Plutonien⁸⁵⁹ ».

Ainsi, la faute devient un péché volontaire, l'homme possède donc la liberté de choix selon l'appréhension des conditions de la faute dans les tragédies de Garnier et Montchrestien, alors que chez La Taille, la liberté n'existe pas en ces termes, la prédestination qui régit le monde oriente les actes selon la volonté divine, et les passions font partie de ce qui est ainsi gouverné car « la volonté est dépouillée

⁸⁵³ Robert Garnier, *Marc Antoine*, op. cit., v. 475-482.

⁸⁵⁴ *Ibid.*, v. 486.

⁸⁵⁵ *Ibid.*, v. 1797.

⁸⁵⁶ Robert Garnier, *Hippolyte*, op. cit., v. 1493.

⁸⁵⁷ *Ibid.*, v. 2217-2218.

⁸⁵⁸ *Ibid.*, v. 2374.

⁸⁵⁹ Robert Garnier, *Hippolyte*, op. cit., v. 82.

de liberté et nécessairement tirée au mal⁸⁶⁰ ». Parallèlement, chez Garnier et Montchrestien apparaît une autre appréhension de la volonté et donc de la liberté inspirée de la vision chrétienne, puisque les discours sur les passions mettent en évidence la possibilité de suivre de façon volontaire ses passions ou de les maîtriser. Ainsi, volonté et liberté auraient tendance à se confondre :

(...) la liberté se confond avec le libre arbitre qui, d'après saint Thomas, consiste dans le pouvoir de choisir, c'est-à-dire de préférer une chose à une autre. Le libre arbitre ne se distingue pas réellement, comme puissance ou faculté, de la volonté, (...).⁸⁶¹

Mais il existe une différence entre la liberté et le libre arbitre, la première renvoie à une liberté morale qui n'existe plus quand il y a une obligation qui se traduit par une loi, la seconde à la liberté physique, l'être est alors arbitre de ses actes et peut agir ou ne pas agir, vouloir une chose ou ne pas la vouloir⁸⁶². Le libre arbitre est donc une forme de liberté liée à la possibilité d'agir ou non, la liberté morale concernant le droit ou non d'agir⁸⁶³. Si nous avons le libre arbitre de choisir de suivre ou non la passion, il semble que notre liberté s'arrête là où commence notre passion ou alors que nous possédons une liberté fausse. En effet, dans les tragédies, le personnage est libre jusqu'à ce qu'il choisisse de s'abandonner à la passion, mais une fois sous le joug de sa passion, comme souvent il le dit lui-même, il en devient l'esclave, car :

La liberté est réglée ou non réglée, suivant qu'on agit ou qu'on n'agit pas selon la droite raison. Or, ce qui est réglé est bon, ce qui est bon est vrai. Donc la liberté vraie est celle qui choisit une chose conforme à la raison, et la liberté fausse celle qui choisit une chose contraire à la raison.⁸⁶⁴

⁸⁶⁰ Jean Calvin, *L'institution de la Religion Chrétienne*, op. cit., Livre II, chapitre III, 5, p. 58.

⁸⁶¹ *Dictionnaire de Théologie Catholique*, Paris, Librairie Letouzey et Ané, 1926, Tome Neuvième, article « Liberté », p. 662.

⁸⁶² Voir *Dictionnaire de Théologie Catholique*, op. cit., sur les *Divisions* de la liberté, article « Liberté », p. 661.

⁸⁶³ Voir *Dictionnaire de Théologie Catholique*, op. cit., article « Liberté », p. 685.

⁸⁶⁴ *Dictionnaire de Théologie Catholique*, op. cit., article « Liberté », p. 662.

Dans les tragédies, les occurrences des termes renvoyant à l'esclavage ou à l'enchaînement au sujet des passions sont fréquentes : dans *Hippolyte*, la Nourrice emploie le terme « subjuguier » au vers 691, Phèdre utilise le verbe conjugué à la troisième personne du singulier « tyrannise » au vers 757, après avoir affirmé : « Je ne saurois sortir libre de son cordage » au vers 731. Le Chœur de la fin de l'acte II commente l'action en mettant en scène l'amour et ses conséquences :

Ne verrons-nous jamais le jour
Que l'on soit libre de l'amour ?
Jamais ne se verra le monde
Affranchi de la dure main
De ce Dieu, qui regne, inhumain,
Au ciel, en la terre, et en l'onde ?⁸⁶⁵

Dans *Marc Antoine*, les implications sont les mêmes, l'amour rend esclave, comme l'exprime le héros éponyme en reportant sur Cléopâtre et non sur l'amour la responsabilité du servage, Cléopâtre en étant par ailleurs l'origine :

Toy seule, Cleopatre, as trionfé de moy,
Toy seule as ma franchise asservy sous ta loy,
Toy seule m'as vaincu, m'as domté, non de force,
(On ne me force point) mais par la douce amorce
Des graces de tes yeux, qui gaignerent si bien
Dessur ma liberté, qu'il ne m'en resta rien.⁸⁶⁶

L'amour est assimilé à la personne aimée, cette coïncidence exprime tout le pouvoir de la passion qui tyrannise à travers la personne qui l'inspire. Montchrestien suit les mêmes orientations dans *La Carthaginoise*, lorsque Massinisse met en scène son amour qui lui a ravi sa liberté :

Beauté Reine des cœurs dont les douces contraintes
Rendent dedans les fers nos libertés estraintes,
Dont les beaux mouvements mariez à la voix
Adouceroient le cœur des fiers hostes des bois, (...).⁸⁶⁷

⁸⁶⁵ Robert Garnier, *Hippolyte*, op. cit., v. 875-880.

⁸⁶⁶ Robert Garnier, *Marc Antoine*, op. cit., v. 31-36.

Ainsi, lorsque le personnage s'engage dans la passion, il perd sa liberté, il ne peut plus user d'une saine volonté dans la mesure où sa passion conditionne ses décisions : si nous nous référons alors à un cas plus complexe, celui de Sophonisbe dans *La Carthaginoise*, elle ne veut pas subir la loi des romains, ni leur joug, alors elle choisit le suicide. Ce suicide est aussi le moyen de rester fidèle à sa passion pour Massinisse, puisqu'elle ne sera soumise à aucune obligation de le quitter venant de quelqu'un d'autre, elle aura eu le libre arbitre de choisir la liberté morale. Pourtant, ce choix est guidé par la crainte et le refus d'être livrée aux romains qui orientent en partie cette décision : en l'absence de leur demande Sophonisbe serait restée en vie. Alors la liberté de Sophonisbe est donc envisagée pour se soustraire à une contrainte, sachant que c'est une autre contrainte qui l'a provoquée. La liberté à laquelle accède l'héroïne est la possibilité de choisir, mais ce choix s'effectue sous l'influence d'un événement, ainsi, la question de la véritable liberté se pose. La liberté dans ce cas peut être envisagée sous la forme de libre arbitre, la possibilité de faire un choix, encore faut-il que ce choix soit effectué sous l'emprise de la raison et non sous une passion comme l'amour ou la peur, d'où l'Epigramme à la fin de la tragédie :

Mourons, dit-elle donc, c'est là trop arrêté :
Si ce n'est en gardant la chère liberté,
Ce sera pour le moins après l'avoir perdue.⁸⁶⁸

La question du libre arbitre touche ainsi de près à celle de la mort et du suicide dans la mesure où souvent, le passionné pour se libérer de sa passion veut se suicider. Mais s'il est sous l'emprise de sa passion, envisager le suicide se fait selon un jugement pervers et contre raison : le personnage qui veut se suicider effectuerait alors le contraire de ce qu'il souhaite, s'affranchir de sa passion, au contraire il prend une telle décision à cause d'une autre passion, le désespoir

⁸⁶⁷ Antoine de Montchrestien, *La Carthaginoise*, op. cit., v. 643-646.

⁸⁶⁸ *Ibid.*, v. 2561-2563.

engendré par l'impossibilité de ne pas suivre sa première passion. Le suicide ne peut donc plus être vraiment envisagé comme un acte de liberté, du moment que la passion intervient ; en revanche, dans la pensée stoïcienne, le suicide est considéré comme une forme suprême de liberté, indépendamment de l'influence des passions. Sénèque exprime cette idée dans les Lettres à Lucilius : *malum est in necessitate vivere, sed in necessitate vivere necessitas nulla est.*⁸⁶⁹

C - LA PLACE DE LA MORT ET DU SUICIDE DANS L'EVOLUTION DE LA PASSION

La passion, par son caractère excessif évolue souvent vers ce qui représente l'extrême, la mort. Mais l'inverse est aussi vérifié, la passion tire son origine également de la mort : cette dernière inaugure ou clôture dans les tragédies chaque passion. Ainsi, soit la mort est à l'origine de certaines passions, soit elle est la conséquence d'autres passions, mort qui peut être donnée à un personnage de l'extérieur ou par lui-même : il s'agit de suicide. Si la mort est au commencement de chaque passion, ou à leur l'aboutissement, c'est parce que la tragédie met en scène l'extrême et que la mort représente cette idée, davantage que certaines autres situations qui ne permettraient pas aux passions d'être autant exacerbées. La tragédie met d'abord en scène ce qui relève du tragique le plus intense, et si la mort semble représenter l'inaction au sens littéral, les passions découlant de cette dernière ou amenant à elle permettent paradoxalement de l'entourer de mouvements puisqu'elles provoquent l'action.

En considérant toutes les tragédies de notre corpus, nous notons que chacune se développe à partir de la mort ou aboutit à cette mort autour de laquelle gravitent les passions.

⁸⁶⁹ Sénèque, *Lettres à Lucilius*, op. cit., Ep. 12, 10 : « C'est un mal de vivre en nécessité, mais il n'y a aucune nécessité de vivre en nécessité. »

Chez Sénèque, la tragédie qui met en œuvre les personnages passionnés présente un aspect de la tragédie comme *meditatio mortis*. Chez les dramaturges humanistes en outre, il s'agit de véritables réflexions sur certains problèmes moraux et théologiques d'actualité comme notamment la question du suicide.

Très souvent dans les tragédies les personnages, surtout ceux qui s'abandonnent à une passion, finissent par se suicider ou souhaitent le suicide. Cet acte semble être un moyen d'échapper à la passion ou alors paradoxalement de prouver l'autonomie de cette passion par rapport à ce qui l'entoure : se suicider pour finir son existence par une passion notamment, afin de s'assurer que rien n'y sera venu y mettre un terme. Le suicide apparaît en tout cas comme le point culminant d'une passion, d'autant plus qu'il relève d'un geste excessif vers soi et contraire à la nature puisqu'il détermine la mort sur un excès. C'est pourquoi nous aborderons le rapport entre le suicide et les passions en menant notre réflexion à partir de la question du libre arbitre que nous venons de traiter.

Chez Sénèque, la liberté peut être définie de deux façons différentes : d'abord la liberté de l'esprit ou liberté morale c'est de pouvoir prendre du recul face à certains « indifférents » comme la richesse, les hiérarchies sociales notamment, qui appartiennent au domaine de la Fortune⁸⁷⁰ ; ensuite une forme suprême de liberté existe, la liberté de l'âme après la mort du corps considéré comme une enveloppe⁸⁷¹. Pour les chrétiens, comme nous l'avons vu dans la partie précédente, la liberté est morale, lorsqu'il n'y a pas obéissance à quelque loi ou obligation, et l'autre forme de liberté, le libre arbitre concerne la liberté physique, la possibilité de choisir ou non, d'agir ou ne pas agir, intervient aussi à ce stade la volonté.

Le problème du suicide soulevé n'est donc pas traité de la même manière chez Sénèque et chez les dramaturges de la Renaissance, car les conceptions sont différentes, mais surtout, Sénèque n'en fait pas

⁸⁷⁰ Voir Pierre Grimal, *Sénèque*, Paris, Librairie Arthème Fayard, 1991, p. 19 et 438.

⁸⁷¹ Voir Pierre Grimal, *Sénèque*, *op. cit.*, p. 407.

un traitement moral, les personnages peuvent se suicider, mais ce serait alors sous l'influence fatale de la passion qui en tant qu'excès aboutit à la mort volontaire.

Le suicide de Phèdre notamment, est l'étape ultime où l'a emmenée sa passion : sous le coup de la colère et du désespoir, l'héroïne sénéquienne se donne la mort. La conception du suicide chez les dramaturges de la Renaissance où souvent le suicide est associé à la punition. Chez Montchrestien cependant, le suicide n'est pas le moyen d'arrêter la passion et de se punir des conséquences qu'elle a pu entraîner. Dans *La Carthaginoise*, le suicide devient le moyen de perpétuer la passion, il s'agit d'un acte de liberté qui permet aux amants de s'aimer au-delà de la mort et aussi qui empêche à Sophonisbe de tomber entre les mains des romains. Le suicide est vu sous un angle positif, il n'est pas effectif dans la plupart des cas, excepté dans *La Carthaginoise*, mais le désir de mort même si elle n'est pas donné par soi-même ou l'acceptation d'un arrêt de mort est considéré comme une délivrance, après les premières déplorations, comme nous le verrons de façon plus précise dans les parties suivantes. Dans *la Reine d'Escosse*, la mort devient une délivrance, le moyen d'accéder à un monde plus serein en gardant son intégrité morale, comme d'ailleurs dans *La Carthaginoise*. Il en est de même chez La Taille, dans *Saül le Furieux*, où le héros éponyme souhaite une mort digne et rédemptrice ; cette mort est réfléchie, condamnable ou non comme chez Montchrestien, alors que les héros de Garnier voient la mort comme l'aboutissement d'une passion douloureuse qu'il n'est plus possible de supporter.

En outre, si l'on repère des fragments de développements sur le suicide chez Montchrestien, c'est plutôt pour en défendre la cause que pour le blâmer, alors que chez La Taille, le suicide est condamné. Ainsi, les dramaturges de la Renaissance et en l'occurrence Garnier, savaient que Sénèque avaient mis fin à ses jours, et « ils pouvaient

lire dans un chœur d'*Agamemnon* un enthousiaste éloge du suicide⁸⁷² » :

*Perrumpet omne servitium
Comptemtor levium deorum,
Qui vultus Acherontis atri,
Qui Styga tristrem non tristis videt
Audetque vitae ponere finem,
Par ille regi, par superis erit.*⁸⁷³

S'ils se sont laissés influencer dans l'utilisation du suicide comme moyen d'intensifier le drame, les conceptions personnelles réorientent cette utilisation.

Chez Garnier, les suicides sont présents mais non sans ambiguïté, le dramaturge ne prenant pas parti fermement pour le suicide ou contre le suicide. Seulement, il en use à des fins pathétiques puisque « Tous ces suicides de héros et aussi de personnages secondaires ensanglantaient la « catastrophe » et excitaient la crainte et la pitié⁸⁷⁴. » En effet, dans son théâtre tragique Garnier a recours aux suicides pour ses personnages lorsque certains d'entre eux sont au paroxysme de leur passion, alors la passion appelle la mort. Ainsi, après que Marc Antoine a décidé de se tuer, un chœur paraphrase certains vers de l'*Agamemnon* de Sénèque que nous avons cités précédemment :

Mais qui peut disposer lui-mesme,
Quand il veut, de l'heure supérieure
De ses libres jours sans effroy :
Cette belle franchise estime
En son courage magnanime,
Plus que la fortune d'un Roy.
(...)
O que c'est une chose vile,
Sentant son courage imbécile,
En confessans ne pouvoir mourir

⁸⁷² Raymond Lebègue, « Christianisme et libertinage chez les imitateurs de Sénèque en France » in *Les tragedies de Sénèque et le theatre de la Renaissance*, op. cit., p. 90.

⁸⁷³ Sénèque, *Agamemnon*, op. cit., v. 604 à 609 : « Seul brisera toute servitude celui qui méprise l'inconstance des dieux, qui sait voir tous les visages du noir Achéron, qui sait voir sans tristesse le sinistre Styx et ose mettre fin à sa vie : il sera égal à un roi, égal aux dieux d'en haut. »

⁸⁷⁴ Raymond Lebègue, « Christianisme et libertinage chez les imitateurs de Sénèque en France », in *Les tragédies de Sénèque et le théâtre de la Renaissance*, op. cit., p. 90.

Laissant choir d'une main mollastre
Ce poignard tiré pour combattre
La douleur qu'on ne peut guarir.⁸⁷⁵

Mais le suicide est condamné par la morale chrétienne si l'on se réfère notamment au catéchisme du concile de Trente⁸⁷⁶ qui coupe court à toute velléité de réforme en condamnant le suicide sans aucune réserve. D'autre part, saint François de Sales dans une *Digression sur l'imperfection des vertus des païens*, condamne nettement la théorie stoïcienne qui permet à l'homme de sortir de cette vie⁸⁷⁷. Enfin, Bénédicti dit que « celui qui se tue pèche contre la loi naturelle⁸⁷⁸ ». Pourtant, malgré cette condamnation du suicide, certains passages des tragédies de Garnier en font l'éloge, comme un remède à la passion et en même temps son couronnement. Et pour aller plus loin, l'hésitation devant la mort volontaire est présentée comme une lâcheté : « Sus ! Que tardes-tu donc⁸⁷⁹ », s'écrie Thésée après la mort de Phèdre : « une crainte couarde / Te rend-elle plus mol que ta femme peuillarde ?⁸⁸⁰ ». De même dans *Porcie*, personne ne blâme le projet de suicide de l'héroïne éponyme. Cependant, Garnier « n'oublie pas qu'il est un catholique écrivant pour des lecteurs catholiques⁸⁸¹ » d'où l'idée dans *Cornélie* de choisir Cicéron comme personnage protatique et de le faire discuter avec l'héroïne, veuve de Pompée qui refuse de survivre à son mari en désirant la mort comme secours. Cicéron réfute ces arguments à l'acte II : « Il ne faut l'appeler ni recourir à elle : / Mais s'elle veut nous prendre⁸⁸² (...) », puis « Il ne faut pas que son dard nostre vie espouvante⁸⁸³ », car « C'est par timidité que soy-mesme on se tue⁸⁸⁴ ». Le suicide est donc envisagé sous l'angle de la

⁸⁷⁵ Robert Garnier, *Marc Antoine*, v. 1289 à 1295 puis v. 1320 à 1328.

⁸⁷⁶ Voir Albert Bayet, *Le suicide et la morale*, Paris, Librairie Félix Alcan, 1922, p. 542.

⁸⁷⁷ Voir Albert Bayet, *Le suicide et la morale*, op. cit., p. 542.

⁸⁷⁸ Benedicti, *La somme des Pechez et le remede d'iceux, conscientiae*, Cologne, 1610, I, II, Chap. 4, p. 113-116.

⁸⁷⁹ Voir Albert Bayet, *Le suicide et la morale*, op. cit., p. 528.

⁸⁸⁰ Robert Garnier, *Hippolyte*, op. cit., v. 2345 et 2346.

⁸⁸¹ Raymond Lebègue, « Christianisme et libertinage chez les imitateurs de Sénèque en France », in *Les tragedies de Sénèque et le théâtre de la Renaissance*, op. cit., p. 91.

⁸⁸² Robert Garnier, *Cornélie*, op. cit., v. 521 et 522.

⁸⁸³ *Ibid.*, v. 524.

⁸⁸⁴ *Ibid.*, v. 527.

lâcheté, d'autant plus que nous ne maîtrisons pas la mort qui vient à nous quand il est le moment. Cornélie objecte : « Ce n'est par lascheté, ny par faute de cœur, / Qu'on recours à la mort pour sortir de langueur⁸⁸⁵ », puis « Non, non, il faut mourir, il faut d'une mort brave / Frauder nostre tyran pour n'y estre esclave⁸⁸⁶ ». Mais Cicéron clôt le débat par ces vers imités du *De senectute* :

Ma fille, gardez-vous d'irriter le grand Dieu
 Qui met dans nostre corps, comme dans un fort lieu,
 Nostre âme pour sa garde, (...)
 (...)
 Or, come il n'est loisible au desceu de son Roy
 Abandonner la place, en luy faulsant la foy
 Il ne faut pas aussi que ceste place rende,
 Qu'on sorte de corps, si Dieu ne le commande.
 Ou l'iroit offensant, lui qui veut bien qu'ainsi
 Qu'il nous preste la vie, il la retire aussi.⁸⁸⁷

Il n'existe donc pas de prise de position radicale, au moins dans les tragédies, sur le suicide, puisque « Tantôt l'auteur tient la balance égale ou se contredit ; tantôt il se montre partisan de certaines morts volontaires⁸⁸⁸ ». Cette attitude ambivalente est due à l'existence de deux morales, une « morale simple » à laquelle adhère l'Eglise notamment dans ses écrits, qui condamne le suicide et une morale nuancée qui est le résultat de l'organisation et de la constitution « d'une élite cultivée, éprise d'indépendance, qui s'élève au-dessus de la foule aussi haut que l'aristocratie antique⁸⁸⁹ ». Cette morale évolue en marge de la « seule morale populaire⁸⁹⁰ » en faveur de laquelle l'Eglise se prononce résolument. Mais la morale nuancée adhère aux idées stoïciennes notamment et fait du suicide un acte de bravoure, seulement s'il ne s'agit pas d'une fuite de l'existence⁸⁹¹, d'un acte excessif qui pousse hors de la vie, c'est-à-dire hors d'une limite existentielle posée par la nature. Dans ce cas, le suicide est contre

⁸⁸⁵ Robert Garnier, *Cornélie*, op. cit., v. 529 et 530.

⁸⁸⁶ *Ibid.*, v. 539 et 540.

⁸⁸⁷ *Ibid.*, v. 541 à 543 ; v. 545 à 550.

⁸⁸⁸ Albert Bayet, *Le suicide et la morale*, op. cit., p. 523.

⁸⁸⁹ *Ibid.*, p. 519.

⁸⁹⁰ *Ibid.*, p. 547.

⁸⁹¹ Voir Sénèque, *Consolation à Marcia*, in *Dialogues*, Paris, Les Belles Lettres, 1961, V, 1-5.

nature et relève de la passion par son caractère excessif. Si le suicide ne couronne pas une passion, mais au contraire est réfléchi, il est l'aboutissement de la prise de conscience d'une non-nécessité de continuer à vivre, car « la mort est un bien emporté par son raisonnement⁸⁹² ». Garnier traite le suicide selon la « morale nuancée », mais comme une issue pour les passions des personnages, dans les tragédies. Ainsi, il ne s'agit d'une totale adhésion aux idées sénéquiennes selon lesquelles le suicide ne doit pas être une fuite, le moyen d'échapper à une passion. Si comme Sénèque le suicide est admis, dans certaines tragédies, il est discuté dans d'autres, et est surtout le moyen de porter le pathétique à son paroxysme.

Mais dans *Saül Le Furieux* de La Taille, si le héros accepte le suicide comme le moyen de se punir et de mettre fin à ses maux, le chœur des Lévites condamne le geste qui est contre l'ordonnance divine :

De Nature si contraire,
Que son son chef-d'œuvre deffaire ?
Pource, l'ame jointe au corps
Ne doit point saillir au dehors,
Si Dieu, qui dans nous l'a mise,
N'a son issue permise :
Ainsi comme le soldart,
Sur peine de mort, ne part
Du lieu où la guerre on meine,
Sans congé du Capitaine.⁸⁹³

La liberté de décision de la mort appartient clairement à la volonté divine, l'homme ne possède pas le libre arbitre pour cette question, l'acte est considéré comme une faute.

Il n'en va pas de même chez Montchrestien où, dans *La Carthaginoise*, le chœur de la fin de l'acte III n'est pas aussi véhément, mais de l'enseignement dispensé, il en ressort que la mort ne doit pas prévaloir sur la vie de manière aussi volontaire :

Grand Monarque, ne le fay pas ;

⁸⁹² Albert Bayet, *Le suicide et la morale*, op. cit., p. 536.

⁸⁹³ Jean de la Taille, *Saül Le Furieux*, op. cit., v. 1127-1136.

Ne sois point l'auteur de ta perte.
Las ! ton œil est clos au trespas,
Et ton ame aux douleurs ouverte !
Il vaut mieux vivre sans plaisir
Que de mourir pour un desir.⁸⁹⁴

La passion ne doit pas conduire à la mort, la pulsion de vie doit prévaloir sur le suicide déterminé par la passion.

Dans *La Carthaginoise*, le suicide n'est pas l'aboutissement direct d'une passion mais la preuve de cette passion. Le suicide n'est donc plus la conséquence d'une passion portée à son intensité extrême, mais le moyen de la passion. Ainsi, Sophonisbe demande à Massinisse de la laisser se suicider s'il n'existe pas d'alternative, par amour pour elle, lorsque Scipion vient la réclamer. Cet acte résulte alors d'un choix et non d'une évolution fatale de la passion, ce qui fait toute la différence avec son prédécesseur Garnier dont les suicides sont davantage appréhendés sous l'angle de la fatalité. Par ailleurs, dans l'avis au lecteur qui précède *La Carthaginoise* dans l'édition de 1601, le dramaturge explique ainsi cet acte qui donne sa liberté à l'héroïne :

Si tu veux elle t'entretiendra de ses fortunes, te dira (...), sa résolution de mourir plutôt que de tomber en servitude et servir de spectacle aux Dames Romaines. Le tout avec telle constance et générosité que tu connoistras qu'elle n'avoit moins de courage que de beauté, moins d'honneur que d'amour, moins de mérite que d'ambition.⁸⁹⁵

Le libre choix est synonyme de liberté - d'où le sous-titre de la tragédie – ; ainsi vivre pleinement une passion selon les règles qu'elle se choisit devient synonyme de liberté :

O digne d'un espoux le present que voici !
Doutoy-je donc à tort, Nourrice, mon souci ?
Mais bien, puis que le Ciel ordonne que je meure,
Il me fait un honneur que libre je demeure,
Sans que des fers honteux me rougissent le front.
Possible un jour de moy les Numides diront
Qu'une fin courageuse, une mort honorable,

⁸⁹⁴ Antoine de Montchrestien, *La Carthaginoise*, op. cit., v. 1098-1103.

⁸⁹⁵ Antoine de Montchrestien, « commentaire », in Antoine de Montchrestien, *Tragédies*, op. cit., p. 292.

De ma vie innocente est l'acte plus louable :
La personne qui meurt gardant sa liberté,
Trouve dedans la mort son immortalité.⁸⁹⁶

La vision du suicide semble plutôt positive, le dramaturge assimile la libre disposition de la personne à la liberté, or le suicide reste une des façons de disposer librement de sa personne et donc de sa vie. Souvent la prise de conscience de cette libre façon de disposer de soi résulte d'une passion et en l'occurrence l'amour qui n'est plus alors une passion coupable et dégradante comme dans *David*, « car si l'amour, lorsqu'il est mauvais, est détestable, c'est qu'il s'oppose à l'aspiration fondamentale du héros vertueux selon le cœur de Montchrestien : la maîtrise, la liberté⁸⁹⁷. » Le suicide occuperait alors une place importante dans l'évolution de la passion en permettant de l'immortaliser tout en restant libre ; les qualificatifs employés par Sophonisbe sont plutôt laudatifs : « le pressent », « honneur », « libre », « fin courageuse », « mort honorable », « l'acte le plus louable », « liberté », « immortalité ». Ce qui implique que cet acte est envisageable et que paradoxalement par l'arrêt de la vie il prolonge l'existence de la liberté : « La personne qui meurt gardant la liberté, / Trouve dedans la mort son immortalité. » La conception de l'immortalité est liée à la mort et à la liberté, la tragédie suscite le questionnement des rapports entre ces trois notions à première vue incompatibles, mais rendues cohérentes entre elles par la passion qui les lie, en l'occurrence l'amour. C'est l'amour qui suscite le besoin de liberté et le refus d'appartenir à quelqu'un d'autre qu'à l'être aimé. Ainsi Sophonisbe refuse d'être remise à l'ennemi même si c'est pour épargner sa vie ; bien au contraire, elle trouve dans la fidélité la continuité de son amour, même si cette fidélité implique la mort pour l'héroïne. Car s'il s'agit d'une mort physique, il semble bien que la passion, elle, demeure intacte et survive même au personnage ; la dimension d'immortalité est rendue par l'absence d'entraves au

⁸⁹⁶ Antoine de Montchrestien, *La Carthaginoise*, op. cit., v. 1608 à 1617.

⁸⁹⁷ Françoise Charpentier, *Pour une lecture de la tragédie humaniste*, op. cit., p. 69.

sentiment, comme si seule une atteinte au corps physique aurait pu faire obstacle à la passion. Mais le corps physique ayant disparu, paradoxalement cette disparition permet d'immortaliser cette passion puisque 'elle supprime d'emblée le seul moyen de l'interrompre. Même si chez Montchrestien, l'amour « est condamné comme une passion dégradante et dévastatrice⁸⁹⁸ », « l'amour est une tentation constante chez Montchrestien, et on discerne dans ses pièces une nostalgie du romanesque qui trouve son expression dans l'exaltation de l'amour conjugal⁸⁹⁹. » Mais dans *La Carthaginoise*, les développements passionnels de l'héroïne réhabilitent l'amour puisque qu'il est vécu avec un souci de fidélité, de liberté et d'honnêteté, ce qui rend les protagonistes sympathiques selon Françoise Charpentier :

On dirait que Montchrestien a d'abord tout fait pour rendre cette passion plausible et acceptable, comme Pétrarque qui visiblement donne toute sa sympathie à son histoire d'amour, et contrairement à Tite-Live qui trouve un mot de désapprobation pour cette race *praeceps in venerem*.⁹⁰⁰

Dans une perspective chrétienne l'approche du suicide par le dramaturge peut surprendre dans la mesure où cet acte suscite diverses polémiques morale et religieuse. Cependant, Montchrestien semble rattacher l'acte à une volonté de courage et de noblesse d'âme, et se rapproche davantage de l'ancienne morale mondaine⁹⁰¹ ou morale nuancée qui s'oppose à la morale simple défendue par l'Eglise⁹⁰². La morale nuancée s'exprime dans la tragédie naissante, par l'intermédiaire notamment des dramaturges dont nous étudions les tragédies : ainsi, « la tragédie naissante, est, elle aussi, une école de morale nuancée : le suicide est un « un brave trépas » lorsqu'on ne veut pas survivre à ce qu'on aime ou lorsqu'on est vaincu⁹⁰³. » Dans *Saül Le Furieux* de La Taille, la question est traitée différemment que

⁸⁹⁸ Françoise Charpentier, *Pour une lecture de la tragédie humaniste*, op. cit., p. 67.

⁸⁹⁹ *Ibid.*, p. 68.

⁹⁰⁰ Françoise Charpentier, *Les débuts de la tragédie héroïque : Antoine de Montchrestien*, op. cit., p. 193.

⁹⁰¹ Voir Albert Bayet, *Le suicide et la morale*, op. cit., p. 526.

⁹⁰² Voir Albert Bayet, *Le suicide et la morale*, op. cit., p. 520.

⁹⁰³ Albert Bayet, *Le suicide et la morale*, op. cit., p. 527.

dans les autres tragédies, car le suicide n'est pas vraiment à prendre dans son sens littéral, mais est envisagé de façon plutôt indirecte, puisque Saül ne peut se donner lui-même la mort. Il fait commettre l'acte par son écuyer, sur ses ordres puisqu'il est trop faible. Par ailleurs le héros s'engage dans une bataille où il sait qu'il trouvera la mort :

O Roy tu monstres bien ton cueur estre heroique,
De prevenir ta mort pour la chose publique,
Sans la vouloir fuir : ô Prince vrayment fort,
Qui vas en la bataille, où tu sçais qu'est ta mort !⁹⁰⁴

Cette vision de la mort comme aboutissement probable d'une passion est discutée par le chœur des Lévites sous l'angle de la bravoure :

As-tu donc le cueur si lasche
Que supporter il ne sçache
Les malheurs communs à tous ?
Doncques veux-tu par courroux,
Par desespoir ou manie,
Rompre à force l'harmonie
Que Dieu a formee en toy,
Veu qu'il n'est rien à la loy
De Nature si contraire,
Que son chef-d'œuvre deffaite ?⁹⁰⁵

Les deux répliques traduisent un conflit tragique qui permet également d'explorer toutes les perspectives ; il n'y a pas de prise de parti vraiment explicite pour une opinion choisie, mais les deux morales dont parle Albert Bayet sont ici présentées. Ainsi, les personnages, le Premier Escuyer et le Second Escuyer de même que David louent un tel acte, qu'ils placent sous le signe du courage et de la valeur héroïque ; une des manifestations désastreuses de la passion se transformant en acte de bravoure et de vertu :

O que beaucoup auront sus vous envie
Qui finissez vaillamment vostre vie,

⁹⁰⁴ Jean de la Taille, *Saül Le Furieux*, op. cit., v. 1099 à 1102.

⁹⁰⁵ *Ibid.*, v. 1119 à 1128.

Qui par voz morts acquerez un renom
Lequel doit rendre immortel vostre nom,
Car on peult dire (estant tous deux par terre)
Que sont esteins les foudres de la guerre.
Tu fus, ô Roy, si vaillant et si fort
Qu'autre que toy ne t'eust sceu mettre à mort.⁹⁰⁶

Cependant, le chœur des Lévites ne l'envisage pas sous cet angle, car selon eux il s'agit d'un non-respect de la loi naturelle et d'un déséquilibre de l'harmonie de la Nature, c'est-à-dire d'un acte de désobéissance à la loi divine. L'homme ne possède pas le pouvoir de décider de l'arrêt de sa vie et de celle d'autrui. Le fait de faire représenter par le chœur la thèse contre le suicide peut faire réfléchir dans la mesure où il représente l'autorité et l'objectivité ainsi que la sagesse ; il véhicule l'opinion du dramaturge et la morale dominante. Les personnages défendent la thèse contraire avec toute la passion qui les caractérise, et l'on peut se demander si cette fois ils ne défendent pas l'opinion du dramaturge, tout en sachant que le christianisme condamne le suicide, et que les auteurs sont chrétiens. Nous ne pouvons donc affirmer avec certitude la thèse défendue par La Taille puisque le suicide est abordé dans *Saül* sans prise de parti explicite ; en revanche, Montchrestien signale de façon évidente sa position, le suicide étant alors un acte de courage. La question est traitée dans *La Carthaginoise* uniquement, et sa signification permet de montrer également que l'homme décide de son sort et que les allégations de destin, Fortune ou fatalité sont des forces qui permettent de justifier les malheurs. Le suicide devient ainsi l'acte de liberté qui pourtant permet chez Montchrestien d'échapper aussi aux passions, alors que chez La Taille et Garnier, comme nous l'avons vu dans la partie précédente, les passions semblent exister dans l'au-delà.

Par ailleurs, le suicide et donc la mort prennent deux significations assez différentes, selon que l'on se place du point de vue de Garnier ou de Montchrestien, car l'un envisage le suicide souvent comme la possibilité d'une libération matérielle, alors que le

⁹⁰⁶ *Ibid.*, v. 1493 à 1500.

second l'envisage comme une « liberté du choix⁹⁰⁷ ». La libération matérielle est déterminée par les passions, puisque c'est pour fuir le corps humain, ses passions et leurs conséquences parfois désastreuses que la mort est souhaitée. Mais en ce qui concerne la « liberté du choix », ce n'est pas pour fuir les passions que la mort est souhaitée, au contraire, dans *La Carthaginoise*, c'est pour préserver sa passion amoureuse également que l'héroïne se suicide. Cette liberté est déterminée par la volonté et la raison, non plus par les passions. La constitution humaine est à l'origine de ces fluctuations de pouvoir entre la raison et la passion, puisque l'homme « est l'addition de deux formes d'existence absolument différentes, corps plus âme, un composé aux postulations opposées⁹⁰⁸ ; (...). » Lorsque l'âme domine le corps, les passions seraient maîtrisées, dans le cas contraire, ce sont les passions qui orientent de façon majeure les comportements ; l'homme se caractériserait donc par une incessante instabilité qui « fait aussi sa force et sa gloire⁹⁰⁹ » :

On aimerait pouvoir conclure avec la théologie catholique que dans ce vacillement prend place la liberté, et que c'est par elle que se définit concrètement l'homme : un être capable de choisir un destin. Las, le mot liberté est d'un usage bien rare, et s'applique à la liberté matérielle (être hors de prison), jamais à la liberté du choix ; on peut être « serf de péché », mais il n'y a pas d'antithèse à cette expression, autre signe de cette absence de liberté : dans la vision protestante, se placent des faits surnaturels que sont la prédestination et la conversion, l'homme se détermine par ce qui n'est pas à sa portée.⁹¹⁰

Chez La Taille, la mort de Saül et celle de Rezefe peuvent être considérées comme une forme de suicide. Saül sait qu'il succombera au combat et voulant mourir avec honneur d'une part, pris de remords d'avoir contribué à la mort de certains des siens, il décide de mettre fin à ses jours, il charge son Escuyer de cette mission. Le suicide est en quelque sorte indirect, alors que Rezefe, elle se laisse

⁹⁰⁷ Marie Madeleine Fragonard, *La pensée religieuse d'Agrippa d'Aubigné et son expression*, Paris, Diffusion Didier Erudition, 1986, p. 174.

⁹⁰⁸ Marie Madeleine Fragonard, *La pensée religieuse d'Agrippa d'Aubigné et son expression*, op. cit., p. 174.

⁹⁰⁹ *Ibid.*, p. 174.

⁹¹⁰ *Ibid.*, p. 174 et 175.

volontairement mourir auprès de ses enfants, sous le coup de la douleur. C'est ce que rapporte le messager à la fin de la tragédie :

Ainsi parla Rezefe, et baisant leurs genoux
Le maternel amour elle divise à tous.
Quand vos enfans venus à leur extrémité,
Après avoir long temps contre la mort lutté,
Souspirerent ensemble, ensemble Adieu se rendirent,
Et l'esprit vertueux tous ensemble ils rendirent.⁹¹¹

La mort n'est pas violente, mais le personnage se laisse mourir avec lenteur, alors qu'il est la victime, ce qui renforce le pathétique selon Aristote et Castelvetro, celui qui se donne la mort sans avoir mérité est digne de passion⁹¹².

La question du libre arbitre pose la question du suicide, l'homme reste donc responsable de ses actes, chez les catholiques, il choisit le suicide de son propre chef, mais sous l'influence d'une passion, ce qui remet en question la libre utilisation de la volonté. Celui qui se suicide sous l'influence d'une passion commettrait donc une faute. Pour les protestants, la responsabilité humaine est en cause, mais les actions effectuées et les événements survenus s'inscrivent dans la logique de la prédestination.

⁹¹¹ Jean de la Taille, *La Famine ou les Gabéonites*, op. cit., v. 1311 à 1316.

⁹¹² Voir Lodovico Castelvetro, *Poetica d'Aristotele vulgarizzata e sposta*, op. cit., p. 303.

CHAPITRE III

TRAGÉDIES CHRETIENNES DE LA FAUTE HUMAINE ET DE LA « VENGEANCE » DIVINE

Les tragédies mettent en évidence, de manières différentes et à des degrés divers, deux partis qui s'opposent tout en se complétant, c'est-à-dire le parti d'un ou plusieurs individus ayant commis une faute et celui de la divinité qui châtie les coupables pour se venger. Le point de vue des dramaturges est chrétien puisque Garnier notamment, en catholique sincère, déplore « les souffrances infligées aux innocents de son siècle par les grandes passions déréglées que sont l'ambition et la vengeance⁹¹³. » Mais les personnages tragiques, eux accusent la divinité qu'ils considèrent souvent comme « méchante ». Ainsi, l'influence sénèqueuse est évidente, surtout dans la dénomination de la divinité dans certaines tragédies, ou dans certains passages : « les Dieux » remplacent alors « Dieu », et dans la vision de la vengeance divine. Le thème de la vengeance divine héréditaire est présent dans l'Ancien Testament que les protestants fréquentent davantage, mais Garnier en fait usage également : Sénèque, par ailleurs, s'y réfère puisque ce sujet régit les malheurs des personnages mythologiques. Dans la conception antique, les dieux se vengent donc de génération en génération des crimes commis par les ancêtres : les dramaturges de la Renaissance eux aussi font référence à une transmission héréditaire des conséquences de la faute, à la différence que c'est Dieu et non les dieux qui infligent le châtiment. Il semble que soit ils suivent la tradition antique en la réorientant selon la dénomination divine chrétienne, soit ils adoptent la vision juive de la perpétuation du châtiment. Face à cette punition divine, les attitudes sont différentes selon les confessions : elles sont

⁹¹³ Elliot Forsyth, *La Tragédie française de Jodelle à Corneille (1553-1640) Le thème de la Vengeance*, op. cit., p. 215.

orientées par la notion de liberté pour les catholiques et celle de prédestination pour les protestants.

Chez Sénèque, la punition infligée par la divinité semble fatale, rien ne peut l'empêcher ; chez les protestants, face à la punition le pécheur doit l'accepter et attendre le pardon divin, il ne peut en aucun cas influencer le cours des choses ; pour les catholiques, la punition divine sanctionne celui qui a commis la faute, mais l'obtention du pardon peut être facilitée par une collaboration entre le pécheur et Dieu, le fautif, rempli de remords, reconnaissant sa culpabilité.

A - PASSIONS : CONCILIATIONS ET OPPOSITIONS DE LA THEOLOGIE CHRETIENNE AUX PRINCIPES ANTIQUES

La théologie chrétienne condamne les passions qui conduisent au péché, en prenant appui sur les commandements divins. Selon la théologie du péché de saint Paul, les péchés sont définis comme des « actes peccamiteux » ou aussi des « transgressions » ou « fautes⁹¹⁴ », ainsi ils semblent être assimilés dans leur définition aux vices et aux passions. Il semble que les passions amènent au péché ou au vice, mais la vertu repose sur la possibilité de rester maître de ses passions. La passion ne saurait donc justifier que l'homme s'adonne au péché et commette ainsi la faute qui appelle la colère divine :

La passion du méchant ne saurait le justifier,
car le poids de sa passion est sa ruine.
L'homme patient tient bon jusqu'à son heure,
mais à la fin, sa joie éclate.⁹¹⁵

« Péché », « vice » et passions » sont des termes qui sont liés puisque la passion conduit dans certains cas au péché : l'homme subit

⁹¹⁴ *Vocabulaire de théologie biblique*, Publié sous la direction de Xavier Léon-Dufour, Paris, Les Editions du Cerf, 2007, article « Péché », p. 943.

⁹¹⁵ Si. I, 22 et 23.

inévitablement ses passions, mais il doit les maîtriser lorsqu'il sent qu'elles le mènent sur la voie du vice⁹¹⁶ :

Ne te laisse pas entraîner par tes passions
et refrène tes désirs.⁹¹⁷

Le rôle de la volonté et de la raison est essentiel au bien de l'homme :

La moralité des passions n'est pas autre chose que leur assujettissement à la volonté vertueuse. Leur assujettissement, dis-je, et non pas leur suppression. On ne supprime pas la sensibilité : elle fait partie de la nature humaine.⁹¹⁸

Si le passionné donne libre cours à sa passion, il peut arriver au péché de passion⁹¹⁹ qui peut aussi devenir péché mortel⁹²⁰.

Les passions peuvent donc aussi être des péchés ou des vices, le catalogue des péchés correspondant à celui des vices⁹²¹. Certaines passions deviennent des vices, et l'homme doit donc reconnaître ses péchés et demander le pardon, car cela relève de sa condition :

Si nous disons : « Nous n'avons pas de péché »,
nous nous abusons,
la vérité n'est pas en nous.
(...)
Car tout ce qui est dans le monde
-la convoitise de la chair,
la convoitise des yeux
et l'orgueil de la richesse-
vient non pas du Père,
mais du monde.⁹²²

Saint Thomas assimile les mêmes vices aux passions dans sa *Somme Théologique*, et surtout démontre comment « le plaisir et la tristesse sont énumérés en tête des péchés capitaux, comme étant les

⁹¹⁶ Voir *Vocabulaire de théologie biblique*, op. cit., Article « Bien et Mal », p. 133.

⁹¹⁷ Si. 18, 30.

⁹¹⁸ *Dictionnaire de Théologie Catholique*, op. cit., Fascicule XCIX., article « Passions », p. 2216.

⁹¹⁹ Voir *Dictionnaire de Théologie Catholique*, op. cit., Fascicule XCIX, article « Passions », p. 2226.

⁹²⁰ Voir *Dictionnaire de Théologie Catholique*, op. cit., Fascicule XCIX, article « Passions », p. 2229 et 2230.

⁹²¹ Voir *Dictionnaire culturel du christianisme*, Paris, Editions du Cerf/Nathan, 1994, p. 228.

⁹²² I Jn 2, 8 et I Jn 2, 16.

plus fondamentales des passions, nous l'avons dit antérieurement⁹²³. » Car la joie et la tristesse voient toutes les autres passions s'accomplir et se terminer en elles, « elles sont l'aboutissement de toutes les passions, dit Aristote dans l'*Ethique*⁹²⁴. » Seuls les hommes sont donc concernés par les passions, la divinité servant de modèle vers lequel il faut tendre puisqu'elle est à l'abri des passions :

Dieu et les anges n'ont ni appétit sensible ni membres corporels ; aussi le bien, pour eux, ne consiste pas dans un ordre imposé aux passions ou aux actes physiques, comme il en va pour nous.⁹²⁵

Ainsi, la divinité sert de modèle au modèle qu'est le roi pour ses sujets. Mais pour condamner les passions, le Dieu chrétien est souvent remplacé par les dieux du paganisme qui ne sont d'ailleurs pas exempts de passions. Ainsi, Garnier a recours fréquemment aux dieux païens pour servir de modèles aux hommes de même que pour les châtier s'ils dépassent la mesure. Pourtant, le châtiment divin des passions est envisagé selon une optique chrétienne.

1 Apparentes conciliations

Il semble que les dramaturges tentent d'accorder certaines conceptions antiques, notamment celle de la colère divine foudroyante, sans appel, et celle de l'hérédité des passions et ses conséquences aux préceptes du christianisme. Ainsi, s'il est fait allusion aux Dieux dans *Antigone ou la piété* notamment, la limite est étroite pour distinguer ceux qui appartiennent au paganisme et celui des chrétiens ; car « quand Garnier fait parler ses personnages sur les Dieux, il lui arrive souvent de penser au Dieu triple et unique des chrétiens⁹²⁶. » Au vers 315, Œdipe fait allusion aux « grands Dieux colerez » et Antigone aux « service des Dieux », au vers 2462 et en

⁹²³ Thomas d'Aquin, *Somme théologique*, op. cit., I-II, 84, 4.

⁹²⁴ *Ibid.*, I-II, 25, 4.

⁹²⁵ Thomas d'Aquin, *Somme théologique*, op. cit., I-II, 24, 3.

⁹²⁶ Raymond Lebègue, « Christianisme et libertinage chez les imitateurs de Sénèque en France », in *Les tragedies de Sénèque et le théâtre de la Renaissance*, op. cit., p. 92.

particulier à « Pallas » au vers 2464. Mais parallèlement, selon les idées chrétiennes, Antigone use de l'expression « pour Dieu » aux vers 986 et 1242 et commande le respect « des preceptes sacrez », au vers 1815 ou « des Dieux les preceptes sacrez » au vers 1822. Mais en même temps si la divinité, païenne ou chrétienne, sert de modèle, ses passions servent à châtier. Cela signifie que la divinité adopte la même attitude que les hommes passionnés pour réprimer ceux-ci, à l'exception du fait que cette divinité poursuit un objectif de justice où les coupables doivent être punis.

La Taille intègre lui aussi cette idée dans ses tragédies, dans *La Famine ou Les Gabéonites* notamment, à la fin de l'acte III le chœur modère la vengeance divine, la punition divine n'intervenant qu'après avoir laissé au pécheur le temps de se repentir :

Dieu toutefois aucun n'afflige
Sans attendre qu'il se corrige,
Et pour plutost le convertir
Le deu chatiment il delaye
(O grand' douceur) à fin qu'il aye
Le loisir de se repentir.⁹²⁷

La colère divine trouve son fondement dans une volonté de maintenir un respect de l'ordre politique. Si les passions sont à bannir du cadre politique, elles sont justifiées et utiles eu égard à la théologie. *Les Juifves* présente ainsi en suspens au-dessus des hommes, la « dextre » divine armée d'un glaive. La pièce commence par une question à la divinité selon le modèle du verset 4 du Psaume 6 :

Mais Toi, Yahvé, jusques à quand ? : Jusques à quand,
Seigneur, épandras-tu ton ire ?
Jusques à quand voudras-tu ton peuple aimé détruire, (...) ?

L'interrogation traduit l'attente d'une réponse venant uniquement de Dieu, destinataire de la pièce. La colère divine est constamment présente dans la protase, mais aussi dans les parties chantées à travers

⁹²⁷ Jean de La Taille, *La Famine ou Les Gabéonites*, op. cit., v. 771 à 776.

le récit des châtiments et même dans les scènes de débat avec la reine, Amital et Sédécie qui affrontent Nabuchodonosor. Le chœur raconte les punitions successives depuis la sortie du jardin d'Eden :

Depuis, sa postérité
N'a commis qu'iniquité
Le frère meurtrit le frère :
Si bien que Dieu se fâchant
D'un animal si méchant,
Résolut de le défaire.⁹²⁸

Par ailleurs, l'infidélité des élus de Dieu, la rupture réitérée de l'Alliance au mépris de la parole divine a fini par déclencher le courroux de Dieu :

Encore que le Dieu céleste,
De l'honneur qu'on lui doit jaloux,
Entre toute chose déteste
Ce crime execrable sur tous.

(...)

Eut l'âme de cholère émeüe,
Et son bras vengeur étendit :
Si que, sans les pleurs de Moïse,
Lui apaisèrent son courroux,
Sa fureur justement éprise,
N'en eust des l'heure abysmez tous.⁹²⁹

Le chœur insiste sur la justice de la fureur divine, puis il décrit dès le vers 477, les manifestations de cette colère qui signalent l'aboutissement d'une accumulation de fautes. La mort de Josie et de ses fils, la destruction de Jérusalem, l'exil du peuple et la capture de la famille royale doivent permettre à ce peuple juif de retrouver l'amour de l'Eternel : « Mais en infligeant cette affreuse punition, Dieu ne cherche pas simplement, aux yeux du poète, à assouvir sa colère, vengeresse. Dieu aime encore son peuple, et en le châtiant, Il

⁹²⁸ Robert Garnier, *les Juifves*, op. cit., v. 157 à 162.

⁹²⁹ Robert Garnier, *les Juifves*, op. cit., v. 322 à 326 ; v. 361-366.

cherche à le remettre sur le chemin de la vertu ; le châtement même est une manifestation de son amour⁹³⁰ » :

Il use de sa dextre à venger sa colere,
Comme fait d'une verge une prudente mère
Envers son enfant, quand une mauvaitié
Qu'il a fait à quelqu'un, veut qu'il soit châtié (...) ⁹³¹

D'ailleurs, même les victimes reconnaissent l'origine divine du châtement qui s'est exercé contre eux et ne se révoltent pas puisqu'ils se savent coupables :

Mais surtout, mes enfants, ayez de Dieu mémoire,
Servez-le en vostre cœur, ne tendez qu'à sa gloire,
Cheminez en sa voye, et n'en soyez distraits
Ny pour commandements qui vous soyent oncques faits,
Ny pour crainte de mort : souffrez la mort cruelle
Plutost cent fois, que d'estre à vostre Dieu rebelle. ⁹³²

Nabuchodonosor n'est donc qu'un instrument de Dieu, « ce tyran, n'est pas le véritable vengeur, bien qu'il croit l'être : il n'est qu'une verge dans la main de l'Eternel, qui l'écrasera à son tour parce qu'il a abusé de son pouvoir⁹³³. » Les punis acceptent le châtement car ils sentent qu'ils seront vengés : à l'acte V, le prophète, au milieu des infortunes humaines, fait entendre la leçon du ciel, montre le bras de Dieu dans toutes les aventures terribles, et s'échauffant par l'expression de ces grandes idées, s'abandonne au délire prophétique, annonce la ruine de Babylone, le retour de la captivité, la reconstruction du temple, la venue du Christ⁹³⁴ : « Un roy persan viendra, plein de bénignité, / Qui fera rebâtir nostre antique cité⁹³⁵ », puis « Quelques siècles après le Seigneur envoyra, / Son Christ, qui les pechez des peuples netoyra⁹³⁶ ». La fureur divine qui a servi à châtier Sédécie et son peuple, les vengera, comme l'annoncent les

⁹³⁰ Elliot Forsyth, *La Tragédie française de Jodelle à Corneille (1553-1640) Le Thème de la Vengeance*, op. cit., p. 214.

⁹³¹ Robert Garnier, *les Juifves*, op. cit., v. 2115 à 2118.

⁹³² Thomas d'Aquin, *Somme théologique*, op. cit., v. 1731 à 1736.

⁹³³ Elliot Forsyth, *La Tragédie française de Jodelle à Corneille (1553-1640) Le Thème de la Vengeance*, op. cit., p. 213.

⁹³⁴ Emile Faguet, *La tragédie française au XVIème siècle (1550-1600)*, Genève, Slatkine reprints, 1969, p. 238.

⁹³⁵ Robert Garnier, *les Juifves*, op. cit., v. 2161 et 2162.

⁹³⁶ *Ibid.*, v. 2169 et 2170.

prophètes. Les temps sombres des guerres font croire au fléau de Dieu et la scène se doit aussi de refléter à la fois la crainte et la punition divine et la certitude que le théâtre du monde met en scène déjà les châtiments divins.

La colère divine est toujours justifiée et les peines infligées même à ceux qui n'ont commis aucun mal trouvent leur signification dans la volonté divine d'essayer la patience des vertueux. Ainsi, nous entrevoyons cette perspective dans *La Famine* où le chœur déclare, à la fin de l'acte III :

Et voit-on souvent le contraire
Du vertueux et debonnaire,
Dont Dieu par fois veut essayer
La patience en brève peine,
Devant que là-haut il le meîne,
Jouir de l'éternel loyer.⁹³⁷

Ceci explique pourquoi les descendants de Saül sont châtiés à leur tour, même s'ils n'ont rien fait et par ailleurs, il n'est pas exclu que ceux –ci soient poursuivis des mêmes châtiments que leur ancêtre :

Et possible sa race entiere,
Après sa mort est heritiere
De tous paternels chatimens.⁹³⁸

Quelquefois, celui qui a été coupable de tant de maux ne peut endurer seul les peines qui y correspondent, c'est pourquoi ses descendants sont atteints par ces peines qu'un individu ne pourrait supporter à lui tout seul :

Voyez la race Saüline,
Qui, las, a part à la ruine,
Et chatiment de leur ayeul,
Qui de tant de maux coupable,
Que mesmes il n'est pas capable
D'en supporter la peine seul.⁹³⁹

⁹³⁷ Jean de la Taille, *La Famine ou les Gabéonites*, op. cit., v. 783 à 788.

⁹³⁸ *Ibid.*, v. 798 à 800.

⁹³⁹ *Ibid.*, v. 819 à 824.

Nous pouvons entrevoir ici les lois régissant le destin collectif, celui de ceux faisant partie d'une même famille à plus ou moins grande échelle, à l'intérieur d'une même famille ou d'un même peuple. Il s'agirait davantage d'une conception antique du destin et de la perpétuation du châtement divin, qui est reprise dans les tragédies que nous étudions et qui n'est pas une conception chrétienne. Ces occurrences très présentes chez La Taille peuvent aussi s'expliquer par la fréquentation de l'Ancien Testament par les protestants qui peuvent adhérer à certaines conceptions juives, notamment celle d'une intemporelle vengeance divine à travers les générations. Ainsi, dans le deuxième livre de Samuel, lorsque Natân adresse ses reproches à David qui se repent, il lui annonce la mort future de l'enfant qui est né de ses amours coupables avec Bethsabée :

De son côté, Yahvé pardonne ta faute et tu ne mourras pas.
Seulement, parce que tu as outragé Yahvé en cette affaire, l'enfant
qui t'est né mourra.⁹⁴⁰

L'enfant expie en quelque sorte les fautes du père, ce que prend Montchrestien dans sa tragédie de David, mais l'expiation est nuancée, il s'agit moins d'une punition divine que d'un moyen de montrer l'exemple afin de dissuader quiconque de commettre la même faute :

Dieu est bénin et ores apaisé :
Tes larmes ont esteint son courroux embrasé ;
Tes pechez sont très-grands, mais sa miséricorde
Plus grande infiniment à ta grace s'accorde.
Escoute ce qu'il dit : Pour autant que par toy
La bouche des meschans blaspheme contre moy,
Blasonne ma puissance et taxe ma justice,
Comme trop indulgente à ton enorme vice ;
L'enfant qui te naistra d'un tel engrossement,
De son propre berceau fera son monument.⁹⁴¹

⁹⁴⁰ II, Samuel 12, 13.

⁹⁴¹ Antoine de Montchrestien, *David*, op. cit., v. 1221-1230.

La leçon est donnée à David pour servir aussi aux hommes, le sentiment de persécution est atténué, selon l'explication de Nathan qui fait part au héros de la miséricorde divine qui lui est accordée.

Chez La Taille, dans *Saül*, Samuel insiste sur le poids que les descendants porteront :

Encor apres ta mort toute ta race entiere
Rendra compte au Seigneur de ta vie meurtriere,
Car tes Fils, tes Neupveux, et ton genre total,
Avec mille malheurs verront leur jour fatal.⁹⁴²

Le thème de la transmission de la punition relative à la faute traverse donc les deux tragédies, dans *La Famine*, le Prince déclare à David à l'acte III : « Mais ses fils répondront du péché paternel⁹⁴³ ».

Parallèlement, chez Garnier et Montchrestien, cette appréhension d'une faute héréditaire et des châtiments qui se perpétue dans une même famille semble davantage orientée par la conception antique d'une malédiction qui se transmet dans une même famille, cette dernière suivant un destin collectif. Ainsi, dans *Antigone ou La Piété*, le drame d'Œdipe dont la malédiction survient et persiste sur ses descendants se poursuit, Créon n'en devient que l'instrument et le Chœur du début de l'acte II explicite le sort de cette famille :

Ce malheur tousjours nous joint,
Et collé ne cesse point
De presser les Labdacides,
Depuis que nos anciens
Quittant les champs Tyriens,
Beurent les eaux Castalides :(...).⁹⁴⁴

Phèdre, dans *Hippolyte*, endure selon la même perspective des maux héréditaires poursuivie par la colère divine :

Helas, c'est le destin de nostre pauvre race !
Venus nous est cruelle, et sans cesse nous brasse
Une amour dereglee. Et que peut nostre effort
Encontre une Deesse, et encontre le sort ?⁹⁴⁵

⁹⁴² Jean de la Taille, *Saül le furieux*, op. cit., v. 767-770.

⁹⁴³ Jean de la Taille, *La Famine ou les Gabéonites*, op. cit., v. 600.

⁹⁴⁴ Robert Garnier, *Antigone ou La Piété*, op. cit., v. 602-607.

Ce sentiment de persécution qui relève du tragique antique, est aussi présent chez Montchrestien, dans *La Reine d'Escoce* par des références à une malédiction qui poursuivait déjà la mère de la Reine :

Mais, di Ciel inhumain, quel mal ou quel injure
T'a peu faire au berceau ma pauvre geniture,
Qui semble tous les jours à force de pleurer
Ta grace pitoyable à nos maux implorer ?
Si c'est pour les pechez de la mere dolente,
Que tu punis la fille, elle en est innocente :
Espargne-la, cruel, et plutost dessus moy,
Dessus moy misereble expands tout cet emoy.
En ces termes ma mere au Ciel fist sa demande ;
Mais il s'en alluma d'une fureur plus grande,
Elle n'estoit encor au milieu de son cours
Q'une nuit éternel obscurcit ses beaux jours,
Et redoubla sur moy qui restoit orpheline
Les coups de sa colere indomptable et maline.⁹⁴⁶

Le poids des erreurs semble concerner toute une lignée, mais si chez La Taille, les références sont inspirées des textes bibliques, chez Garnier il est clair, excepté pour *Les Juifves*, qu'elles suivent une tradition antique. Chez Montchrestien, les références ne sont ni explicitement bibliques, ni explicitement antiques, mais il existe néanmoins un sentiment de persécution que certains personnages utilisent afin de justifier les passions et les malheurs dont ils souffrent.

2 Evidentes oppositions

Lorsque le pardon est demandé par acte de contrition après reconnaissance de ses fautes, la grâce est accordée, et la mort intervient, l'âme du chrétien peut accéder à une immortalité auprès de Dieu. Ainsi, la vision chrétienne s'oppose à la vision sénéquienne, mise en évidence par le chœur des captives Troyennes au second acte des *Troyennes* :

⁹⁴⁵ Robert Garnier, *Hippolyte*, op. cit., v. 1469-1472.

⁹⁴⁶ Antoine de Monchrestien, *La Reine d'Escoce*, op. cit., v. 731-744.

*Post mortem nihil est ipsaque mors nihil
Velocis spatii meta movissima ;
Spem ponant avidi, solliciti metum :
Tempus nos avidum devorat et chaos.
Mors individua est, noxia corpori
Nec parcens animae : (...).*⁹⁴⁷

Au troisième acte de *la Troade* de Garnier, le chœur pose la même alternative de la survie ou de la mort de l'âme. Mais le dramaturge catholique met dans sa bouche une réponse exactement contraire à celle du chœur romain :

Ainsi de nostre corps mourant
La belle âme se retirant,
Au ciel remonte,
Invisibles aux humains regards
Et là, franche des mortels dards,
La Parque dont.
Elle séjourne avec les Dieux
En un repos silencieux.⁹⁴⁸

L'âme est donc immortelle chez Garnier, ce qui change complètement sa conception des passions et leur rôle dans l'existence, eu égard à Sénèque. Dans la conception chrétienne, les sept péchés capitaux sont aussi les sept vices : l'orgueil, l'avarice, l'envie, la colère, la luxure, la gourmandise et la paresse comme nous l'avons vu précédemment. Ces vices ou péchés correspondent à certaines passions considérées comme mauvaises, puisqu'elles ne peuvent coopérer avec la raison et la volonté afin de conduire l'homme à des actes qui aboutissent au bien, au contraire elles conduisent au mal. Mais en même temps l'homme est prédestiné au péché puisqu'il est imparfait :

Nul ne se peut empescher
En ce monde de pecher,
Tant est nostre humaine race
Encline à se dévoyer,

⁹⁴⁷ Sénèque, *les Troyennes*, *op. cit.*, v. 397 à 402 : « Il n'y a rien après la mort et la mort elle-même n'est rien. C'est la borne suprême de notre vertigineuse carrière ; hommes cupides, quittez vos espoirs, hommes inquiets, quittez vos craintes : le temps avide et le chaos nous engloutissent. La mort est indivisible : mal inhérent au corps, elle n'épargne point l'âme. »

⁹⁴⁸ Robert Garnier, *la Troade*, *op. cit.*, v. 1347 à 1354

Si Dieu ne vient déployer
Sur nous sa divine grâce.⁹⁴⁹

Pourtant, même si l'homme a péché comme le peuple de Sédécie a adoré de faux Dieux, il reçoit l'absolution, il est pardonné après avoir expié comme le peuple juif plongé dans le malheur sera bientôt vengé par l'Eternel. Les passions n'empêcheraient donc pas l'âme de se retrouver auprès de Dieu, mais puisque l'homme est de nature imparfaite, s'il s'y adonne, il doit par la suite s'en détacher avec l'aide de la grâce divine. Mais c'est dans une perspective chrétienne que Garnier « conçoit la résignation dans la souffrance, puisqu'elle s'accompagne de l'espoir d'une autre réalité, celle de la vie éternelle dont elle est le prélude nécessaire⁹⁵⁰. »

Chez Montchrestien également, cette même perspective d'une vie éternelle sans passions après la mort du corps revient souvent, dans *La Reine d'Escosse* notamment, mais aussi dans *Les Lacènes* alors que La Taille y avait déjà fait allusion dans *La Famine ou Les Gabéonites*, lorsque Mifibozet envisageait un monde où les morts se retrouvent dans une vie dénuée de tous maux.

Dans *La Reine d'Escosse*, l'héroïne éponyme trouve du réconfort, après l'annonce de son arrêt de mort, dans la certitude de la vie éternelle, et surtout dans l'idée que son âme en quittant ce corps sera délivrée de tous les maux humains y compris des passions :

Delivre-moy, Seigneur, de ce mortel servage
Dont la chaine eternelle est le plus certain gage,
Et permets que mon ame en dépouillant ce corps
Qui l'a long temps serrée en ses liens trop forts,
Par son poix dangereux ne soit point retenüe,
Mais que pronte et legere elle fende la nuë,
Afin qu'estant admise au sejour eternel,
Elle possede en soy ton amour paternel
Qui se conçoit plus grand par l'objet de ta face
En l'esprit dévoilé de ta fangueuse masse.⁹⁵¹

⁹⁴⁹ Robert Garnier, *les Juifves*, op. cit., Chœur à la fin de l'Acte I, v. 103 à 108.

⁹⁵⁰ Madeleine Lazard, *Le théâtre en France au XVIème siècle*, op. cit., p. 129.

⁹⁵¹ Antoine de Montchrestien, *La Reine d'Escosse*, op. cit., v. 1191 à 1200.

L'héroïne s'adresse à Dieu sous la forme d'une prière psalmique, en opérant une dichotomie entre le corps et l'âme qui correspond également à la vision stoïcienne du corps et de l'âme pour la conception des passions. Les passions restent rattachées à tout ce qui relève du sensitif et donc du corps, selon toutes les conceptions que nous avons abordées, que ce soit chez Aristote, saint Thomas ou chez les stoïciens. Dans *Les Lacènes* également, la mort physique est vécue comme un bienfait selon le discours du chœur à la fin de l'acte III :

O l'honneur immortel des ames genereuses
 Tout bien considéré vous avez eu raison
 De rendre vos esprits en vos mains valeureuses,
 Pour sortir par la mort d'une double prison.
 Que rien ne se compare avecques vostre gloire ;
 Vous vainquez tout d'un coup en ce dernier effort
 Deux pestes qui sur nous emportent la victoire,
 L'enuie au cœur malin et la cruelle mort.
 Elles ont eu sur vous le premier avantage ;
 Vous avez le dernier, ô guerriers glorieux,
 Elles domptent vos corps et vous dontez leur rage,
 Vous chassent de la terre et vous montez aux Cieux.⁹⁵²

Nous comprenons que la mort est aussi la fin de toutes les passions, il ne semble pas y avoir de continuité des passions de l'ici-bas humain au là-bas céleste, même chez La Taille, puisque dans *La Famine ou les Gabéonites*, Mifibozet tente de reconforter Rezefe au sujet de leur devenir, après le sacrifice dont ils seront les victimes :

Puis que la vie humaine
 De tant de maux et de labeurs est pleine,
 Et que celui ses malheurs plustost fine,
 Lequel plustost de sa mort s'avoisine.
 Quel fol desir et malheureuse envie,
 De vivre tant au monde nous convie ?
 Vaut-il pas mieux, puis qu'il convient mourir,
 Quitter bien tost ceste vie, et l'offrir
 A son païs pour en faire une echange,
 Au bruit tant doux d'une vive louange ?⁹⁵³

⁹⁵² Antoine de Montchrestien, *Les Lacènes*, op. cit., v. 1074 à 1085.

⁹⁵³ Jean de la Taille, *La Famine ou les Gabéonites*, op. cit., v. 991 à 1000.

Rezefe, elle, garde l'idée de vengeance, elle conçoit une continuité entre les passions des morts et des vivants dans l'échange qui se crée par la vengeance :

Contez- leur mes miseres,
Et les priez qu'ils facent tost venir
Quelque Satan icy-haut pour punir
Nos ennemis, et d'un fouët retors,
Vanger sus eux vos innocentes morts.⁹⁵⁴

Rezefe demande à Armon, lorsqu'il retrouvera tous les siens là-bas, de leur faire part des morts innocents qui ont été sacrifiés et de les faire intervenir afin que ceux-ci soient vengés. La vengeance doit alors être perpétrée par les morts, il semble que les passions n'appartiennent pas seulement au monde des vivants, selon Olivier Millet, « une sorte de communion spirituelle entre les vivants et les morts règne ici-bas et prolonge dans l'au-delà éternel de la mort la logique infernal des passions⁹⁵⁵ ».

Notons que cette présence des passions chez les morts n'est pas aussi explicite chez Montchrestien. Même s'il prête aux dieux des passions, les morts qui viennent de l'ici-bas terrestre semblent accéder à un monde où les passions n'interviennent plus, ils n'ont aucun droit sur les vivants et ne peuvent en aucun cas intervenir pour venger des morts innocents. Il n'existe d'ailleurs aucune réplique similaire à celle de Rezefe dans la bouche de personnages de Montchrestien. Les morts n'ont pas de passions mais les vivants peuvent créer un imaginaire qui leur permet de croire à des vengeances d'outre-tombe, pour expliquer certains malheurs. Par contre, chez Garnier, il semble que les morts puissent avoir des passions, ils peuvent ainsi réclamer vengeance comme dans *La Troade* où le repos d'Achille dépend de sacrifices qu'Agamemnon n'approuve pas :

⁹⁵⁴ *Ibid.*, v. 1064 à 1068.

⁹⁵⁵ Olivier Millet, « L'ombre dans la tragédie française (1550-1640), ou l'enfer sur la terre. » in *Tourments, doutes et ruptures dans l'Europe des XVI et XVII siècles*, Actes du Colloques de Nancy, Champion, 1995, p. 177.

Le sang d'Astyanax ne suffit pas encore,
 Il faut que le tombeau d'Achille Ion decore
 Du sang de Polyxene, et qu'aux Ombres de luy
 Pyrrhe espoouser la meine, et l'immoie aujourd'huy.
 Autrement à jamais nostre flotte retive,
 Sans pouvoir démarrer pressera ceste rive :
 Et faudra que les Grecs renoncent de pouvoir,
 Confinez à ces bords, leurs familles revoir.⁹⁵⁶

Mais selon les propos de Pyrrhe qui justifie, face à Hécube, le bien-fondé son action, cette vengeance semble surtout être celle des dieux qui prendraient en charge de venger Achille:

C'est le vouloir des Dieux, qui nostre flotte agile
 Empeschent de voguer, sans guerdonner Achille.⁹⁵⁷

Le personnage reporte la responsabilité des actes de vengeance sur les dieux, peut être pour expliquer que si les dieux permettent un tel acte, c'est parce qu'ils en jugent l'utilité, ce sont alors eux qui prennent les décisions, non pas Achille dont les sacrifices qui lui sont destinés seraient paradoxalement la récompense :

C'est tardé trop long temps, amenez Polyxene :
 Ja de son tiede sang deust fumer le tombeau,
 Ja dans sa gorge deust plonger le saint couteau :
 Nous sommes trop lens au merité salaire,
 Que requierent de nous les vertus de mon pere.
 Attrainez, arrachez.⁹⁵⁸

Le discours passionné mêle au lexique du sang et des blessures des termes relevant du sacré et du bien avec « saint » et « vertus » : la justification sacrée de cet acte religieux parallèlement au massacre mis en scène intensifie ainsi le pathétique.

⁹⁵⁶ Robert Garnier, *La Troade*, op. cit., v. 1521 à 1528.

⁹⁵⁷ *Ibid.*, v. 1549 et 1550.

⁹⁵⁸ *Ibid.*, v. 1530 à 1535.

B - LE MECANISME DE LA FAUTE HUMAINE ET DU CHATIMENT DIVIN

La tragédie doit représenter une action pour émouvoir et par là enseigner. Ainsi, la tragédie biblique notamment ne peut laisser croire à l'indifférence ni à une quelconque méchanceté divine. La tragédie réoriente alors la dynamique antique de la faute et de la vengeance dans une perspective chrétienne. En effet, devant les guerres qui s'apparentent au fléau de Dieu, le chrétien doit comprendre la continuité de sens de la faute humaine à la vengeance divine afin de sortir du désespoir. L'homme né imparfait, s'il commet une faute, se verra châtié par les dieux. Mais dans cette vengeance qui est plutôt une punition, sa souffrance devra le guider pour réfléchir au sens de l'existence et de son rapport à Dieu. L'aboutissement de cette « méditation » sera le pardon accordé par Dieu au pêcheur. Ainsi, l'exemple le plus évocateur est celui des *Juifves* où « les destinées du tyran et de sa victime, l'un et l'autre instruments de la Providence divine, qui se manifeste par sa toute-puissance et son implacable justice sont également exemplaire⁹⁵⁹. » Ces destinées permettent de faire allusion à l'actualité des guerres civiles en « incitant les français à réfléchir sur la cause de leurs misères, implicitement rapprochées de celles du peuple juif qui a abandonné son Dieu⁹⁶⁰. »

Lorsque la divinité en colère devant la faute humaine est désireuse de se venger, elle peut utiliser un instrument « humain », c'est-à-dire un ou différents hommes qui concrétiseront le châtiment devant être infligé. Dans ce cadre, le thème de la vengeance divine, conséquence et représentation active de la colère divine, inclut celui de la vengeance humaine qui est une manifestation de cette vengeance divine :

Sur le plan humain, en effet, le ressort de l'action est la rancune
d'un roi tyrannique qui veut exercer contre des sujets rebelles une

⁹⁵⁹ Madeleine Lazard, *Le théâtre en France au XVIème siècle*, op. cit., p. 121.

⁹⁶⁰ *Id.*

vengeance atroce ; mais cette action visible se trouve enveloppé dans une autre action, invisible et plus vaste, qui la relie aux desseins du ciel : le véritable vengeur est Dieu, qui utilise le tyran pour châtier un peuple pêcheur.⁹⁶¹

Ce propos qui est tenu au sujet de Nabuchodonosor dans *les Juifves*, décrit bien la façon dont s'articulent les deux vengeances dans le corpus des tragédies. C'est en fonction de cette binarité thématique que nous analyserons le processus de vengeance précédée de la faute et suivie du pardon dans les tragédies des dramaturges humanistes.

1 L'innocence humaine

L'innocence humaine est une donnée caractéristique des tragédies de notre corpus même si le personnage est responsable de ses actes. Dans certains cas, le personnage n'a commis aucun acte qui justifie un châtiment, pourtant, il hérite des maux de sa lignée, ce qui provoque un accroissement considérable du tragique. D'autres personnages semblent agir sous le coup des passions sans qu'ils puissent réellement maîtriser leurs actes et leurs sentiments. Ainsi, le spectacle du malheur semble devenir celui d'un châtiment injuste. Par exemple, la mort lamentable d'Hippolyte est la conséquence de la passion désastreuse de Phèdre, entraînée par la nourrice, passion désastreuse qui elle-même est la cause de l'emportement de Thésée et de sa colère aveugle. Seulement, *Hippolyte* n'endosse pas de responsabilité chez Garnier, puisqu'il dirige sa vie selon l'éthique et la philosophie stoïcienne, méfiantes à l'égard des passions et des tentations du monde. Et s'il se soustrait par son rejet des femmes à la loi de la procréation, Garnier a le soin d'effacer dans son personnage toute hostilité à Vénus. Le *Messenger* à l'acte I rapporte les derniers propos d'Hippolyte qui jure son innocence et ne se révolte pas contre les Dieux :

⁹⁶¹ Elliot Forsyth, *La Tragédie française de Jodelle à Corneille (1553-1640) Le Thème de la Vengeance*, op. cit., p. 211.

(...) jurant ciel, terre et mer
Estre innocent du mal dont on le veut blâmer.
Il vous nome souvent, priant les Dieux célestes
Que les tortsqu'on luy deviennent manifestes,
Et que la vérité vous soit cogneüe, (...) ⁹⁶²

Chez Sénèque, ce fragment n'existe pas, le Messager s'adonne davantage à la description du combat et de la mort que des états d'âme du héros.

Mais si Hippolyte est innocent, les dieux et Neptune en particulier seraient donc coupables. La divinité est pourtant absente du récit même si la nature du monstre marin ne laisse aucun doute sur son origine. Les seuls coupables qui s'accusent comme tels sont la nourrice, Phèdre et Thésée. A priori Phèdre semble être à l'origine de cette mort, la protase expose certaines causes qui précèdent l'héroïne. Aussi, Thésée serait le coupable originel de cette mort, d'autant qu'il l'est de bien d'autres maux. Il a enlevé à Minos ses filles, en causant la mort d'Egée, puis il a enlevé à Pluton Proserpine. Celui qui porte la responsabilité du châtement serait donc l'homme qui a commis la Faute, et Thésée au premier chef, lui dont dépend l'engrenage des fautes dans la pièce. La responsabilité des fautes commises semble être reportée sur les passions humaines : seraient-elles alors l'origine de toutes les fautes et de tous les mauvais comportements des hommes ? Elles pourraient être alors à l'origine des châtements divins. Le châtement de Neptune est en même temps celui de Pluton annoncé dès le vers 91 et qui ne peut rester en suspens : cette annonce par l'ombre d'Egée permet de faire la différence avec la pièce de Sénèque dans laquelle le monologue protatique d'Egée n'existe pas. Egée rappelle les fautes antérieures de son fils :

Sa présence spectrale à l'ouverture de la pièce inscrit celle-ci dans la perspective d'une destruction familiale, que la mort d'Hippolyte viendra parachever. Nous avons la confirmation de la place centrale de Thésée : c'est sur lui et sa douleur que s'achève la pièce, de même

⁹⁶² Robert Garnier, *Hippolyte*, op. cit., v. 1993 à 1997.

que son histoire constituait le prologue, et Garnier s'écarter même de ses sources antiques en vouant le personnage aux enfers.⁹⁶³

Pluton n'a donc laissé repartir Thésée que pour qu'il aille détruire sa famille :

Pluton gros de vengeance, et de colère gros
Te permet de revoir avecques de ce héros
Ta fatale maison : maison, où les Furies
Ont jusqu'à ton trespas fondé leurs seignerries.⁹⁶⁴

Les dieux justes punissent aussi le coupable :

Les Dieux aiment justice, et poursuivent à mort
L'homme mechant, qui fait à un autre homme tort.
Ils tiennent le parti du faible qu'on oppresse,
Et font cheoir l'opprimeur en leur main vengeresse.⁹⁶⁵

Il n'en reste pas moins que si la faute est aux passions humaines et innocente les dieux, la condamnation d'Hippolyte dénonce une injustice, car par la mort du fils, les dieux vengent les fautes du père. La divinité aurait des raisons de s'acharner à détruire une famille car les fautes de Thésée sont aussi imputables à une transcendance qui veut perdre sa race. Les fautes de Phèdre ont pour cause la vengeance de Vénus. La responsabilité pourrait aussi être attribuée au destin ou alors à la fortune changeante dont le mécanisme n'est pas maîtrisable même par les dieux, idée que l'on retrouve chez Sénèque comme chez Garnier, des vers 21 à 24 de *Hippolyte*. Mais sachant Garnier catholique et connaissant le contexte des guerres civiles ainsi que les vengeances individuelles ou collectives qui avaient libre cours, la tragédie chrétienne se superposerait au mythe antique surtout en cette période de trouble. La pièce se ferait alors l'écho des réflexions de l'époque sur la prédestination et la liberté.

⁹⁶³ Emmanuel Buron, « Introduction », in Emmanuel Buron, *Lectures de Robert Garnier : Hippolyte, les Juifves*, *op. cit.*, p. 21.

⁹⁶⁴ Robert Garnier, *Hippolyte*, *op. cit.*, v. 83 à 97.

⁹⁶⁵ *Ibid.*, v. 73 à 76.

Chez La Taille avec *La Famine*, où les descendants de Saül subissent un châtement pour une faute commise par le héros, l'innocence humaine n'est pas prêtée dès le départ aux personnages. Pourtant, en remontant plus loin, il semble que la faute en question soit plutôt un acte motivé par la compassion si l'on considère que Saül a épargné une partie des Gabéonites et que par conséquent, cette folie devient :

(...) la punition d'une désobéissance à un ordre divin, a quelque chose de démesuré par rapport à la faute, commise par un excès d'humanité (Saül n'avait pas obéi *jusqu'au bout* au commandement du massacre général des Gabaonites).⁹⁶⁶

L'ironie réside dans le fait que ce sont ceux qu'il a épargnés qui demandent vengeance, d'où l'injustice contre laquelle se révolte Rezefe pour qui l'on se livre successivement aux sacrifices d'innocents :

Pleust à Dieu, donc ô gent Gabéonite,
Que nos ayeux t'eussent toute détruite,
Et que jamais on ne t'eust pardonné,
Selon que Dieu l'avoit mesme ordonné,
Au moins le Roy ton bourreau n'eust esté :
Mais ce n'a point esté par cruauté,
(Dieu j'en atteste) ou pour quelque avarice,
Ainçois pour faire à Israël service,
Et pour punir les mensonges rusez,
Dont nos ayeulx se veirent abusez :
Or maintenant est-ce raison qu'on vange
Ceste gent serve, infidelle et estrange
Du sang royal, voire innocent aussi ?⁹⁶⁷

La conception protestante de la culpabilité est différente de la conception catholique dans la mesure où la condition humaine détermine d'emblée cette culpabilité : cette condition humaine comprend les passions notamment qui peuvent conduire au péché⁹⁶⁸. Par ailleurs, même si Rezefe clame l'innocence de ceux qui vont être

⁹⁶⁶ Emmanuel Buron, Introduction, in Emmanuel Buron, *Lectures de Robert Garnier : Hippolyte, les Juifves*, op. cit., p. 21.

⁹⁶⁷ Jean de la Taille, *La Famine ou les Gabéonites*, op. cit., v. 883 à 895.

⁹⁶⁸ Voir *La Bible de Jérusalem*, op. cit., Nouveau Testament, Epître aux Romains 3, 9 -18 et 5, 12.

sacrifiés, les chœurs s'expriment différemment sur la question, les hommes sont alors responsables de leurs actes et de leurs passions aussi, il n'appartient qu'à Dieu de mettre fin aux maux, les humains suivent une logique divine qu'ils ne peuvent modifier :

Pour neant l'humaine force
De contredire s'efforce
A l'ordonnance fatale,
Car ny puissance royale,
Ny d'estre vaillant et fort ,
Ny mesmes l'experience
De la magique science,
Ne sçauroit contrevenir
A ce qu'il doit avenir :
Car qui mesme auroit presage
Au vray du futur dommage,
Et seroit avant-certain
Des menasses du destin,
Si ne peut-il, quoy qu'il face,
Tromper ce qui le menace.
Voyla pourquoy Dieu se rit
Des humains, qui leur esprit
Employent par vaine cure
Contre la chose future.⁹⁶⁹

Le destin, pris dans le sens de « ce qui doit arriver », devient ce que Dieu a décidé et qui doit arriver fatalement. Il s'agit donc d'une force divine impénétrable pour les humains, et donc pour le chœur qui ne fait qu'un constat instructif.

Mais souvent, les personnages semblent expliquer leurs malheurs par la marche du destin, comme s'ils n'étaient pas responsables des situations où ils se retrouvaient :

Ainsi, Garnier a utilisé les sources antiques pour les adapter à ses conceptions personnelles ; ses personnages souffrent certes d'une filiation douloureuse, mais cette puissance immanente qui gouvernerait leur vie, est transformée, plus que chez Sénèque, en prétexte derrière lequel beaucoup se réfugient pour expliquer leur situation sans assumer la part de responsabilité qui leur incombe.⁹⁷⁰

⁹⁶⁹ Jean de la Taille, *La Famine ou les Gabéonites*, op. cit., v. 451 à 470.

⁹⁷⁰ Voir Florence de Caigny, *Imitation, traduction et adaptation des tragédies de Sénèque aux XVI^e et XVII^e en France*, op. cit., p. 246.

Finalement, l'homme a la possibilité de choisir, il peut décider de son sort, et alléguer les fluctuations de la Fortune traduit ses faiblesses et une fuite permanente des réalités douloureuses. Ainsi, dans *Antigone ou La Piété*, les personnages, tout en accusant le destin ou la Fortune, reconnaissent les choix qu'ils ont effectués ou qu'ils pourraient effectuer :

Il n'est rien de si doux, ny de si delectable.
Pour garder un Royaume, ou pour le conquérir
Je ferois volontiers femme et enfans mourir.
Brusler temples, maisons, foudroyer toute chose :
Bref il n'est rien si saint, que je me propose
De perdre mille fois, et mille fois encor,
Pour me voir sur la teste une couronne d'or.
C'est tousjours bon marché, quelque prix qu'on y mette.
Nul n'achette trop cher qui un Royaume achette.⁹⁷¹

Polynice sous l'emprise de sa passion montre que sa décision est motivée par l'ambition du pouvoir, mais qu'il possède cependant le choix de prendre cette décision qui lui revient entièrement. La même conception est traduite chez Créon, avec pourtant une légère différence, c'est que contrairement à Polynice, Créon hésite entre reconnaître sa responsabilité ou rejeter la faute sur le destin, alors que Polynice est sans hésitation aucune. Finalement l'idée de l'innocence humaine devient discutable, puisqu'il semblerait que les personnages agissent selon leur propre volonté, même sous l'influence des passions, qu'il leur appartient de maîtriser. Ainsi, Créon, accablé sous le coup de la douleur admet ses actes, tout en ayant du mal à faire face à l'ampleur des conséquences de sa passion :

Hà mere trop piteuse ! hà fils trop debonnaire !
O moy source du mal, ostinément severe !
O trop cruel Destin ! cruel sort estouffant
Par mon austerité, niepce, femme, enfant !⁹⁷²

Les personnages peuvent donc hésiter entre une interprétation métaphysique de leurs passions, le destin, ou alors une explication

⁹⁷¹ Robert Garnier, *Antigone ou La Piété*, op. cit., v. 927 à 935.

⁹⁷² *Ibid.*, v. 2684 à 2687.

physique et d'ordre purement humain, le désir excessif de pouvoir. Mais la reconnaissance de leur responsabilité n'est pas, le plus souvent, assumée par les personnages, elle est mise en scène dans leurs propos.

2 Ambiguïté de la justice divine : la divinité est-elle « aveugle » ou « méchante » ?

La dramaturgie explore à ce niveau cette ambiguïté de la divinité, notamment dans *les Juifves*, alors que le problème n'est pas posé comme tel chez Sénèque qui, ne l'oublions pas, ne cherche pas à susciter une réflexion sur la divinité en rapport avec le libre arbitre ou la liberté, mais pousse à s'interroger sur la condition humaine à proprement parler :

Victoire ou défaite, mort ou survie appartiennent au domaine des indifférents ; la souffrance la plus intolérable peut frapper le héros, elle peut anéantir un être, ce qui importe, c'est la lutte d'Hercule contre un destin qui est plus fort que lui, dont il est sûr qu'il finira par l'emporter.⁹⁷³

Les personnages sont présentés en proie à leurs passions afin de nous faire découvrir le point de l'âme où le jugement de la raison n'a plus d'autorité sur l'*impetus*, qui est le mouvement intérieur. Le personnage doit se déchirer lui-même pour se libérer de son mal, mais la passion, maladie de l'âme, devient si grave que contre elle il n'y a aucun recours. Aussi la seule conclusion possible semble être la mort :

Cette omniprésence de la mort est l'une des grandes intuitions de la philosophie de Sénèque – la mort « en esprit », comme secret de la liberté.⁹⁷⁴

⁹⁷³ Pierre Grimal, *Sénèque*, op. cit. , p. 429 et 430.

⁹⁷⁴ *Ibid.*, p. 430.

Chez les dramaturges humanistes, ce sont de vraies questions chrétiennes qui orientent la pièce même si le rapport à la mythologie antique est évident. Le destin, la Fortune et le sort mènent le monde mais sont considérés comme la volonté divine. La conception antique semble rejoindre la conception chrétienne du destin, selon Saint Augustin qui concilie « destin » et « volonté divine » :

*Quid vero non astrorum constitutionem, sicuti est cum quidque concipitur vel nascitur vel inchoatur, omnium connexionem seriemque causarum, qua fit omne quod fit, **fati** nomine appellant : non multum cum eis de verbi controversia laborandum atque certandum est, quando quidem ipsum causarum ordinem et quandam connexionem **Dei** summi tribuunt **voluntati et potestati**, qui optime et veracissime creditur et cuncta cire antequam fiant et nihil inordinatum relinquere ; (...).*⁹⁷⁵

Le destin et la volonté divine sont donc des notions synonymes. Saint Augustin en commentant Sénèque montre que l’auteur antique assimile le destin à la volonté de Jupiter⁹⁷⁶, la volonté du Dieu suprême est traduite par le terme *fata* :

Ipsam itaque praecipue Dei summi voluntatem, cujus potestas insuperabiliter per cuncta porrigitur, eos appellare fatum sic probatur. Annaei Senecae sunt, nisi fallor, hi versus:
Duc, summe pater altique dominator poli,
Quocumque placuit, nulla parendi mora est.
Adsum impiger : fac nolle, comitabor gemens
Malusque patiar, facere quod licuit bono.
*Ducunt volentem fata, nolentem trahunt.*⁹⁷⁷

Si le destin est quelquefois dissocié des dieux chez Sénèque, comme nous pouvons le noter notamment dans *Œdipe* : *fatis agimur* : *cedite fatis*⁹⁷⁸, et :

⁹⁷⁵ Saint Augustin, *De civitate Dei*, Texte latin et traduction française par Pierre de Labriolle, Tome premier, Paris, Librairie Garnier Frères, 1941, livre V, chap. VIII, p. 452 : « Quant à ceux qui appellent « destin », non pas la constellation des astres au moment de la conception, de la naissance, du début d’un être, mais la connexion, la série des causes qui font arriver tout ce qui arrive, nous n’avons pas à engager avec eux de fatigantes controverses sur le choix d’un mot. En effet, ils attribuent cet ordre, cet enchaînement des causes à la volonté et à la puissance d’un Dieu suprême dont on croit avec grande raison et grande vérité qu’il sait toutes choses avant qu’elle n’arrivent et qu’il impose un ordre à tout. »

⁹⁷⁶ Voir Saint Augustin, *De civitate Dei*, op. cit., p. 454.

⁹⁷⁷ Saint Augustin, *De civitate Dei*, op. cit., p. 452 : « Qu’ils entendent principalement sous ce mot de “ destin ” la volonté du Dieu suprême, dont la puissance s’étend invinciblement sur tout, en voici une preuve. Ils sont de Sénèque, sauf erreur, les vers que voici : “ Conduis-moi, ô Père Souverain, maître du ciel en ses hauteurs, partout où tu veux. Je t’obéis sans délai : me voici, prêt à l’action. Fais que je ne le veuille point, je te suivrai en gémissant. Il faudra que je subisse, coupable, ce que j’aurais pu faire en homme vertueux. Les destins conduisent qui leur obéit ; ils entraînent qui leur résiste.” »

*Omnia certo tramite vadunt
Primusque dies dedit extremum :
Non illa deo vertessi licet,
Quae nexa suis currunt causis*⁹⁷⁹

Chez Garnier le destin est dissocié de Jupiter, alors que chez Sénèque, le destin et Jupiter sont associés : la conception chrétienne transforme la conception antique du destin. Ainsi, l'ombre d'Egée, dans *Hippolyte*, explique que Dieu ne maîtrise pas cette force, le problème de la responsabilité humaine se pose en ces termes :

C'est le destin, c'est le mechant destin,
Que même Jupiter tant il luy est mutin
Ne sçauroit maîtriser (...).⁹⁸⁰

Chez Garnier, il s'agit là d'une manière de détourner la cruauté divine, d'innocenter la divinité qui est Providence tout en mettant l'homme hors de cause en ce qui concerne les malheurs qu'il subit alors que chez Sénèque, il s'agit plutôt de mettre en scène le *fatum* antique, cette force tragique contre laquelle luttent les personnages et qui permet de présenter grâce aux événements qu'elle crée des situations « expérimentales », des états de crise où l'âme humaine se révèle, et des ravages exercés par les passions humaines.

La faute semble ne pas être attribuée à l'homme selon les paroles de l'ombre d'Egée, qui reporte sur un destin « mechant » les conséquences des comportements passionnels des hommes qui aboutissent au péché. Ainsi, dans les tragédies se pose le problème de la responsabilité humaine, souvent les héros rejettent leurs fautes sur la puissance divine, comme Saül, ou accusent le destin d'être à l'origine de leurs malheurs :

Tu me tiras, ô Dieu, envieux de mon estre,
Où je vivois content sans malediction,
Sans rancueur, sans envie, et sans ambition,
Mais pour me faire choir d'un sault plus miserable,

⁹⁷⁸ Sénèque, *Œdipe*, *op. cit.*, v. 980 : « Nous sommes poussés par les destins : cédez aux destins (...) ».

⁹⁷⁹ *Ibid.*, v. 987 à 990 : « Tout va sur un chemin délimité et le premier de nos jours a déterminé le dernier. Les dieux n'ont pas le pouvoir de transformer des événements, dont le cours est lié à l'enchaînement de leurs causes. »

⁹⁸⁰ Robert Garnier, *Hippolyte*, *op. cit.*, v. 21 à 23.

D'entree tu me fis ton mignon favorable.
(O la belle façon d'aller ainsi chercher
Les hommes, pour apres les faire trebuscher !⁹⁸¹

Dans *Hector*, Andromaque aussi accuse la divinité par
l'intermédiaire d'une métonymie :

C'est vous' ce croy-je ô Cieux, qu'il me faut accuser,
Avec quelle equité pouviez-vous mespriser
Tant de vœux si bruslans, tant de chaudes prieres
Dont j'invoquoy sur nous vos faveurs coustumieres ?⁹⁸²

Ce sont toujours les personnages parmi les plus importants qui
accusent la divinité, le contre-pied est donné par le chœur ou des
personnages secondaires comme l'Escuyer dans *Saül* :

Mais sans tant desguiser les maux qu'avez commis,
Priez Dieu qu'ils vous soient par sa bonté remis,
L'invoquant de bon cœur : à l'heure qu'on l'invoque
On gaigne sa faveur : mais lors on le provoque
Au juste accroissement de sa punition,
Quand on se justifie avec presumption.⁹⁸³

Le personnage montre que Saül est responsable des actes qu'il a
commis et qui ont entraîné la colère divine ; il en est de même dans
Hector où le chœur temporise les accusations de Andromaque en
mettant en évidence l'instabilité humaine et l'impossibilité pour
l'homme de prévoir ce qui lui arrivera, son impuissance face à la
volonté divine :

Dieu couvre d'un obscur nuage
Tout ce qui nous doit arriver.
Un beau jour naist au cœur de l'Hiver,
Et l'Esté se trouble d'orage :
On ne scauroit montrer au doye
Ce que le temps porte avec soy.
L'ame à soudains moments atteinte
D'allegresse et de tremblement,
Tousjours balance instablement
Entre l'esperance et la crainte ;⁹⁸⁴

⁹⁸¹ Jean de la Taille, *Saül le furieux*, op. cit., v. 796-802.

⁹⁸² Antoine de Montchrestien, *Hector*, op. cit., v. 2304-2307.

⁹⁸³ Jean de la Taille, *Saül le furieux*, op. cit., v. 415-420.

⁹⁸⁴ Antoine de Montchrestien, *Hector*, op. cit., v. 1838-1847.

L'homme ne peut donc prétendre tout savoir et rien n'est immuable, les faveurs auxquelles Andromaque faisait allusion ne peuvent se perpétuer, et sont aussi soumises aux « accidents humains⁹⁸⁵ ». Les discours des protagonistes qui tendent à reporter la responsabilité humaine sur le destin ou la divinité s'opposent aux discours des chœurs et personnages secondaires qui ont tendance à marquer la responsabilité des actes humains : le péché ou le vice viennent de l'incapacité de l'homme à maîtriser ses passions. Ces dernières ne peuvent pas être supprimées puisqu'elles font partie de la nature humaine :

Nous restons libres de repousser le jugement de passion et de lui préférer le jugement de conscience ; par conséquent, nous restons responsables de cette préférence.⁹⁸⁶

Le théâtre donne ainsi, chez les dramaturges humanistes, le spectacle de la complexité théologique et aborde les interrogations inquiètes de la conscience chrétienne de l'époque. Cette complexité se traduit par un décalage entre le discours et l'action. Par ailleurs, selon le type de tragédie, l'accent est mis davantage sur la culpabilité humaine ou sur la colère divine : les pièces chrétiennes avec davantage de références bibliques possèdent un discours majeur sur la culpabilité ou la faute humaine, les pièces mythologiques s'en remettent à la colère divine et à l'impuissance humaine, ainsi que les pièces historiques où la place du destin et de la fortune joue un rôle important.

Dans les pièces romaines comme *Porcie* et *Cornélie*, les héroïnes sont impuissantes depuis le début de la tragédie, le spectateur assiste aux souffrances qui rongent les personnages progressivement. Le protagoniste possède un champ d'action limité, puisque ses passions dépendent d'actions externes qui ont lieu loin de lui et sur lesquelles il ne peut intervenir. Ainsi, Porcie et Cornélie restent au palais, la

⁹⁸⁵ *Ibid.*, v. 1860.

⁹⁸⁶ *Dictionnaire de Théologie Catholique*, op. cit., Fascicule XCIX., Article « Passions », p. 2226.

mort de ceux qui leur sont chers dépendent d'une force qu'elles ne peuvent contrôler et surtout d'une série de facteurs extérieurs et d'événements dont elles ne sont pas maîtresses, mais aussi qu'elles ne peuvent en aucun cas, même indirectement, influencer. En effet, les deux personnages sont dans l'attente d'un événement qu'elles redoutent, la mort de leurs époux, une fois cet événement arrivé, nous passons à une phase de déploration, il n'y aurait pas d'action à proprement parler. Le spectateur, lui, sait dès le départ que ce que craignent les héroïnes arrivera ; toute l'intensité tragique réside alors dans la manière de mettre en scène l'espoir, la crainte, le désespoir et la tristesse finale qui oriente vers la mort. Les personnages semblent être le jouet d'une fatalité qui les écrase, alors que par exemple dans *La Troade* ou dans *Antigone ou La Piété*, les actions et les événements qui surviennent sont le résultat de la volonté des personnages ainsi que des décisions qu'ils prennent : Hécube et Pyrrhe s'affrontent, même si l'héroïne ne peut rien face au tyran, elle peut tenter de dévier ses actes, le conflit mis en scène permet de représenter les passions. Antigone refuse la décision de Créon et lui désobéit, elle enterre son frère ; Hémon refuse de son plein gré la décision de son père de condamner Antigone. L'avancée de l'action ainsi que les passions des personnages repose sur le vouloir de ces personnages et non sur des événements qui leurs échappent⁹⁸⁷.

Porcie attend le retour de Brute et de Caton au palais avec sa nourrice à laquelle elle fait part de sa douleur : jusqu'à l'annonce des morts, le personnage se livre à une déploration permanente et ne peut agir, il dépend du déroulement d'actions qui se passent par ailleurs dans le hors-scène pour le spectateur. A l'acte III, le triumvirat apprend la mort de Brute ce qui provoque une discussion sur le rôle du Prince, sa capacité à être clément ou à se venger, puis la discussion s'oriente sur la manière dont les ennemis de César doivent être punis. Il s'agit d'une discussion sur les événements qui ont eu lieu dans le

⁹⁸⁷ Voir Florence de Caigny, *Imitation, traduction et adaptation des tragédies de Sénèque au XVI^e et XVII^e siècles en France*, op. cit., p. 186.

hors scène, et qui provoque sur scène des passions diverses, la colère, la crainte et le désir de vengeance qui les accompagnent, afin que les personnages ne soient plus inquiétés par aucun ennemi. Les autres personnages sont donc tributaires de combats auxquels ils ne participent pas : c'est ce que met en évidence le dialogue entre Porcie et la nourrice au milieu de l'acte II :

Porcie

Les destins ma Nourrice, ore nous montrent bien
Que sujet à leur force est le rond terrien.
Tout se fait par destins, sur le destin se fonde
L'entier gouvernement de la machine ronde.

La Nourrice

Mais ce forçant destin ne vous commande pas
De vous tailler vous mesme un violent trespas.
Il faut attendre l'heure ordonnée à la Parque,
Pour nous faire descendre en l'inférieure barque.
Vivez, vivez joyeuse, attendant que les Dieux
Vous rameinent icy Brute victorieux,
Pour détruire à son tour la ligue Césaire,
Et rendre en liberté sa patrie explorée.

Porcie

Je crain.

La Nourrice

Que craignez-vous ?

Porcie

Le malheur des combats.

La Nourrice

Avez-vous doncques peur qu'il ne surmonte pas ?

Porcie

Leur pouvoir est plus grand.

La Nourrice

Sa querelle est meilleure.

Porcie

Mais les Dieux inconstans sont pour eux à ceste heure.⁹⁸⁸

L'issue des combats détermine la représentation sur la scène, la scène dépend d'un hors scène aussi bien pour le spectateur que pour les personnages, d'où l'impression d'une sorte de prédestination des événements : Porcie croit fermement au destin, qu'elle semble

⁹⁸⁸ Robert Garnier, *Porcie*, op. cit., v. 513 à 528.

associer aux « Dieux inconstans ». La Nourrice pose la question du choix, elle montre à Porcie que le choix lui incombe de ne pas mettre fin à ses jours. Elle reste responsable de ses actes, le destin ne détermine pas la mort dont elle seule choisit le moment sous l'influence d'une passion.

Dans *Cornélie* également, nous retrouvons le même ralentissement de l'action, les mêmes passions qui évoluent chez un personnage, la volonté de Cornélie ne pouvant avoir de champ d'action. L'intensité du pathétique ne dépend plus d'un conflit de passions, mais de la mise en scène de l'évolution d'une seule passion chez un personnage. La passion n'a plus besoin de l'affrontement pour se développer, elle se transforme d'elle-même, par le principe du fonctionnement en vase-clos, elle s'exacerbe elle-même : la passion du personnage ne rencontre plus la réalité d'autres passions auxquelles elle s'oppose, mais elle fait appel, à la place, à des facteurs qui provoquent sa transformation, comme la passion divine, la Fortune ou les songes qui engendrent le désespoir selon le témoignage du dialogue entre Cornélie et le chœur :

Chœur
Hé dieux que craignez-vous ?

Cornélie
Je crains l'ire des Dieux si contraires à nous.

Chœur
Nostre encombre a des Dieux apaisé la colere.

Cornélie
Et je crain de Cesar la Fortune prospere.

Chœur
La fortune est volage.

Cornelie
Il la tient de long temps.

Chœur
Et d'autant la doit-il retenir moins de temps.

Cornelie
Maints songes effroyans mon desespoir redoublent.

Chœur

Et comment souffrez-vous que les songes vous troublent ?

Cornélie
Qui ne se troublera de telles visions ?

Chœur
Ce sont de nostre esprit vaines illusions.

Cornélie
Facent les Dieux benins qu'elles soyent sans puissance.

Chœur
On songe volontiers ce que de jour l'on pense.⁹⁸⁹

La bonté des dieux semble changer en fonction de l'état d'esprit du personnage et en fonction des passions qu'il ressent : lorsque Cornélie est dans la crainte, les dieux sont « si contraires a nous », lorsqu'elle reprend espoir, ils sont « benins ». Le personnage s'en remet aux forces divines, mais ses passions s'alimentent elles-mêmes, si bien que le pathétique augmente même sans action.

Dans *Hippolyte*, la nourrice et le héros disent les dieux bons, la pensée chrétienne est alors intégrée à la conception païenne, selon Charles Mazouer :

En contraste avec des Dieux vengeurs, vindicatifs, envieux et méchants soumis à un destin aveugle et indifférents à la souffrance des hommes, *Hippolyte* met aussi en valeur un tout autre aspect de la divinité, en qui l'on peut se confier et qu'on peut prier : celui de la justice et de la bonté.⁹⁹⁰

Pourtant, lorsque Phèdre affirme à la volonté des dieux et qu'elle n'est pas responsable, la nourrice lui rétorque :

Ce n'est pas un hasard, s'il vient une infortune
De nostre seule faute, et non de la fortune.⁹⁹¹

Dans la conception chrétienne, comme nous l'avons vu précédemment, l'homme est responsable de ses actes et donc il peut maîtriser ses passions pour ne pas aller jusqu'à la faute. C'est son

⁹⁸⁹ Robert Garnier, *Cornélie*, *Op. Cit.*, v. 657 à 668.

⁹⁹⁰ Charles Mazouer, « La théologie de Garnier dans *Hippolyte* et *les Juifves* : du destin à la Providence » in Emmanuel Buron, *Lectures de Robert Garnier : Hippolyte, les Juifves*, *op. cit.*, p. 120.

⁹⁹¹ Robert Garnier, *Hippolyte*, *op. cit.*, v. 495 et 496.

libre arbitre qui intervient ici et qui lui permet de réglementer son comportement face aux passions. Selon le point de vue antique, c'est finalement la fortune ou le destin qui conduit le monde, l'homme n'a pas de part de responsabilité, il subit. Or ici, la conception chrétienne se retrouve dans le traitement du libre arbitre, alors que la vision du destin reste antique. Avant de mourir, elle invoque la bonté des dieux, « justes Dieux » au vers 2189, mais en même temps constate que la fortune conduit le monde :

Le destin envieux et cruel n'a permis
Que nous puissions nous embrasser amis.⁹⁹²

Il semble que Phèdre distingue la fortune et la bonté des dieux, de même qu'Egée sépare destin et divinité, certaines tirades les confondent comme celle de la nourrice notamment au vers 496. D'autres ambiguïtés sont perceptibles comme Phèdre qui renvoie la responsabilité de sa faute aux dieux, c'est-à-dire de son amour pour Hippolyte. Puis elle se suicide en avouant sa culpabilité pour une autre faute, celle de s'être rendue coupable d'accuser faussement Hippolyte. Mais si la fatalité est responsable, le rôle des dieux doit être précisé. Or, s'ils punissent les méchants, il leur arrive de punir les innocents :

En fait, tous les malheureux voient finalement dans les dieux la cause de leurs souffrances. Vénus s'acharne contre Phèdre, Pluton punit Thésée et Artémis laisse punir Hippolyte. Plutôt des méchants, donc, qui font ou laissent triompher le mal-destin, dieux qui prêtent la main au destin tragique et en seraient les instruments.⁹⁹³

Pourtant, par ailleurs, les personnages même innocents admettent plus ou moins rapidement ou totalement leur culpabilité et expliquent le malheur qu'ils subissent comme étant le châtiment d'une faute. Ils sentent qu'une force qui les dépasse agit sur eux après les avoir jugés. S'il est certain que le *fatum* antique règne majoritairement dans

⁹⁹² *Ibid.*, v. 2225 et 2226.

⁹⁹³ Charles Mazouer, « La théologie de Garnier dans *Hippolyte* et *les Juifves* : du destin à la Providence » in Emmanuel Buron, *Lectures de Robert Garnier : Hippolyte, les Juifves*, op. cit., p. 118.

Hippolyte, car le fatalisme semble y dominer, Garnier christianise finalement le schéma antique puisque les Dieux sont bons et que la souffrance sera donc justifiée. Avec *les Juifves*, la puissance transcendante du *fatum* se transforme en Providence laquelle donnera un sens au malheur chrétien, en effaçant même le tragique :

Pour l'essentiel, Garnier développe assurément deux tragédies. Le vieux mythe grec l'entraîne à la vision pessimiste d'un univers soumis au destin, à la vieille fatalité tragique, où les Dieux sont plus vindicatifs avec les justes, insensibles ou méchants. Dix ans après *Hippolyte*, *les Juifves* nous fait sortir du cercle de fin du tragique grec par l'affirmation d'une Providence juste et bonne, par la foi dans le Dieu d'Israël et de Jésus-Christ.⁹⁹⁴

Finalement, nous font revenir sur cette vision binaire du théâtre de Garnier les pièces qui semblaient régies par le « vieux mythe grec », comme *Phèdre* notamment, où l'on constate que se mêlaient déjà une vision antique du destin et une conception chrétienne de la responsabilité de l'homme face à ses actes et ses passions. A priori, les passions et particulièrement la souffrance et ses corollaires ont un sens, car ils semblent être le châtement qu'un Dieu juste impose aux pécheurs. Cependant, la question reste plus complexe car les passions mènent soit aux vices soit à la vertu, et l'homme ne peut éviter l'erreur du fait de sa nature : il est donc amené à commettre la faute, résultat d'un mauvais jugement. Tout commence avec le péché d'Adam, au début de la Genèse, qui marque l'histoire de l'humanité⁹⁹⁵ :

(...) le récit de ce premier péché ne s'achève pas sans qu'un espoir soit donné à l'homme. Sans doute, la servitude à laquelle il s'est condamné, croyant acquérir l'indépendance, est, de soi, définitive ; le péché, une fois entré dans le monde, ne peut que proliférer, et, à mesure qu'il se multipliera, la vie diminuera de fait jusqu'à cesser complètement avec le déluge (Gn 6, 13ss). L'initiative de la rupture étant venue de l'homme, il est clair que l'initiative de la réconciliation ne peut venir que de Dieu. Mais précisément, dès ce premier récit, Dieu laisse entrevoir qu'il prendra un jour cette initiative (3, 15). La bonté de Dieu que l'homme a méprisée l'emportera finalement ; elle « vaincra le mal par le bien » (Rm 12,

⁹⁹⁴ *Ibid.*, p. 125.

⁹⁹⁵ Voir *Vocabulaire de théologie biblique*, *op. cit.*, article « Péché », p. 933.

21). La Sagesse précise qu'Adam « fut délivré de sa faute » (Sg 10, 1)⁹⁹⁶

Même si l'homme suit certaines passions qui le conduisent au péché, la rédemption divine intervient qui lui permet de se racheter ; les tragédies semblent traversées par cette conception de la grâce divine, mais il existe une différence entre les tragédies de La Taille et celles de Garnier et Montchrestien où l'action humaine peut de façon intense collaborer à celle divine afin d'obtenir cette Grâce.

C - LE SENS CHRETIEN DE L'ATTENUATION DU FATALISME DES PASSIONS : VERS L'OBTENTION DE LA GRACE DIVINE

Dans certaines tragédies davantage que dans d'autres, le rapport à Dieu tend fortement les actes des personnages et les événements qui en résultent. Le fatalisme brutal des passions est modifié par le sens chrétien de chaque action qui régit la vie de chacun. Car la grâce divine et le pardon sont obtenus par une libre coopération de l'homme qui montre par un choix volontaire son repentir et sa décision⁹⁹⁷, souvent par la contrition et les tournures de prière psalmique. Cette influence des Psaumes est fréquente chez Montchrestien, notamment dans *La Reine d'Escoce* et dans *David*. Cet acte salutaire reste alors sous la responsabilité de la volonté, qui est requise non comme « cause de son efficacité », mais « comme condition sine qua non⁹⁹⁸ » de cette efficacité. La part importante de la déploration trouve ainsi sa justification dans les tragédies de Garnier et Montchrestien où la collaboration des personnages pour le pardon reste essentielle, une fois qu'ils ont reconnu leur culpabilité. Chez La Taille, la grâce divine est attendu également par les personnages, notamment Saül qui

⁹⁹⁶ *Vocabulaire de Théologie Biblique*, op. cit., article « Péché », p. 934 et 935.

⁹⁹⁷ Voir *Dictionnaire de Théologie Catholique*, Librairie Letouzey et Ané, Paris, 1926, Article « Liberté », p. 678.

⁹⁹⁸ *Dictionnaire de Théologie Catholique*, op. cit., Article « Liberté », p. 679.

reconnaît ses fautes, mais elle n'implique pas de coopération, car le moment venu, Dieu seul décide indépendamment d'un libre arbitre humain, selon Calvin qui, dans son *Institution de la Religion Chrétienne*, rejette le rôle du libre arbitre « dans l'œuvre de la grâce salvatrice⁹⁹⁹ ». Le rejet de la coopération dans les tragédies de La Taille peut justifier l'impression de fatalité dans le déroulement des actes et des sentiments des personnages.

Chez Garnier, si le fatalisme des passions est encore présent dans *Hippolyte*, conformément au modèle antique, même si un Dieu juste a donné ses accents chrétiens aux paroles confiantes d'Hippolyte envers la justice divine, dans l'univers biblique des *Juifves*, le monde est régi par Dieu la Providence, et la présence du destin incontrôlable est effacée. Ainsi, lorsque Egée faisait du destin une force supérieure aux dieux, la tragédie biblique contribue à la disparition du *fatum* et donne un sens nouveau au fondement du genre tragique qui fait tomber du bonheur au malheur. C'est pourquoi Morel parle de « tragédie optimiste¹⁰⁰⁰ » en faisant allusion aux *Juifves*, tragédie chargée d'espérance. Ainsi, Sédécie est le personnage qui illustre non seulement ce qu'il en coûte d'oublier Dieu, mais aussi combien le repentir appelle le pardon : « Il n'est que beau et fort d'être ferme et pieux quand on attend la mort, d'être loyal et magnanime sous les injures de son persécuteur. Il est sublime de bénir Dieu au milieu même des tortures qu'il vous inflige¹⁰⁰¹. »

1 Une idéologie tragique réorientée par une théologie chrétienne : de la contrition au pardon

Cette atténuation du *fatum*, du destin incontrôlable dans *La Famine ou Les Gabéonites* chez La Taille, dans *les Juifves* et *Cornélie* chez Garnier et dans *David* et *Aman* chez Montchrestien complétée par une ordonnance du monde où Dieu et la Providence règnent,

⁹⁹⁹ Jean Calvin, *Institution de la Religion Chrétienne*, op. cit., Livre II, Chapitre III, 10, p. 66.

¹⁰⁰⁰ J. Morel, « Robert Garnier », in *Littérature française*, « La Renaissance », III, Paris, Arthaud, 1973, p. 154.

¹⁰⁰¹ Emile Faguet, *La Tragédie française au XVIème siècle (1550-1600)*, op. cit., p. 245.

contribuent à ce que la théologie chrétienne réoriente toute une idéologie théâtrale. La culpabilité et le repentir ne conduisent plus au suicide mais aux larmes de contrition pour les hommes qui seront guidés vers la compréhension et vers l'amour de Dieu.

Chez Montchrestien, la faute commise par le héros éponyme de *David* semble ici atténuée par le recul pris par ce personnage, qui par acte de contrition et reconnaissance de la faute implore le pardon divin :

Fay moy bien tost ouïr l'agreable nouvelle,
Qui me certifiera de ta sainte faveur :
Tu es mon Createur, soit encor mon Sauveur,
Et redonne à mes os la vigueur naturelle.
Destourne loin tes yeux des pechez que i'ay faits,
Ou les fay si bien fondre aux rais de ta face,
Que toute la memoire en ton cœur s'en efface,
Et que pour l'advenir tu n'y pense iamais.¹⁰⁰²

L'évolution du personnage vers la grâce divine apparaît dans les discours par une absence de rejet de la responsabilité sur les instances divines, mais une reconnaissance du personnage de sa culpabilité. Ainsi, la contrition est salutaire car elle permet une pleine reconnaissance de la faute et instaure une relation avec la divinité. Phèdre, elle, trouve son châtimement dans la mort, qui est aussi la fin de sa souffrance, mais de façon plus précipitée, alors que David fait perdurer sa souffrance afin d'y trouver un châtimement et aussi le pardon. La notion de pardon n'occupe pas la même place chez Phèdre qui demande pardon à Hippolyte pour se suicider immédiatement après :

Hippolyte Hippolyte, hélas ! je romps le cours,
Par une ardante amour, de vos pudiques jours.
Pardonnez-moy, ma vie, et sous la sepulture
N'enfermez indigné cette implacable injure :
Je suis vostre homicide, Hippolyte, je suis
Celle qui vous enferme aux infernales nuits :
Mais de mon sang lascif je vay purger l'offense
Que j'ay commise à tort contre vostre innocence.¹⁰⁰³

¹⁰⁰² Antoine de Montchrestien, *David*, op. cit., v. 1181 à 1188.

¹⁰⁰³ Robert Garnier, *Hippolyte*, op. cit., v. 2173 à 2180.

Les modes d'expression du remords à travers la souffrance pour l'obtention du pardon sont différents : David s'adresse à Dieu en lui demandant un châtiment selon sa volonté, puis il lui demande pardon ; Phèdre parle en son nom et s'adresse davantage à Hippolyte, c'est-à-dire celui envers qui elle a commis l'offense, elle lui demande pardon et décide de se punir elle-même par la mort. Les perspectives sémantiques de la souffrance sont différentes puisque dans la tragédie de *David*, l'accent est mis sur la possibilité de rédemption réelle par le remord sincère et par une prise de conscience de son comportement. Phèdre de son côté prend conscience de sa culpabilité et ses remords sont sincères, mais elle les adresse à Hippolyte, dont le pardon relève de l'ordre de l'hypothèse. Par ailleurs, l'héroïne affirme ne plus parler sous l'emprise de l'amour passionnée qu'elle avait pour Hippolyte :

Mes propos ne sont plus d'amoureuse destresse,
Je n'ay rien de lascif qui vostre ame reblesse : (...) ¹⁰⁰⁴

Mais elle continue dans le même registre passionné qui la caractérise depuis le début ; les champs lexicaux de la passion restant inchangés, comme si sa passion continuait malgré elle, d'autant plus qu'elle se suicidera sur le corps de celui qu'elle aime, même si elle éprouve du remord. Phèdre meurt donc sous l'emprise de sa passion, malgré le repentir, elle se punit elle-même, alors que David choisit une vie douloureuse.

Chez La Taille, dès le début de *La Famine*, David entame une longue plainte, il interpelle Dieu et demande que cesse les maux que subit son peuple, par une déploration qui prend toute son intensité par l'utilisation d'images destinées à émouvoir. Il utilise une thématique biblique qui revêt un aspect didactique et moral afin de reconforter l'homme sur son sort et sur le fondement des événements qui surviennent durant son existence et fait également appel au lyrisme biblique afin d'atteindre le spectateur par des passions qui

¹⁰⁰⁴ Robert Garnier, *Hippolyte*, op. cit., v. 2231 et 2232.

correspondent aux attitudes de souffrance et de repentir de l'homme face à la divinité en colère. Dans l'Ancien Testament la famine faisait fréquemment partie des fléaux qui frappaient les Hébreux, car la famine est un signe de la colère de Dieu :

L'homme ou le groupe d'hommes, en l'occurrence les Gabéonites qui réclament vengeance et justice, ce qui, dans une conception archaïque du droit, est à peu près la même chose, sont relégués à l'arrière-plan, pour laisser la place à l'ire de Dieu, dont le fléau de la faim exprime la toute-puissance dévastatrice.¹⁰⁰⁵

Ce fléau reste l'un des éléments parmi les plus importants de la tragédie, puisqu'il est le châtiment pour certaines passions et qu'il provoquera à son tour de nouvelles passions. L'idéologie chrétienne alimente le spectaculaire théâtral rendu par des descriptions ; le spectacle des mots permet alors de rendre l'invisible et la fureur.

Si à cause des bienséances ne sont pas montrées sur scène les conséquences désastreuses de la famine, les discours de David en prologue et du chœur à la fin du premier acte dressent un tableau par la parole tout aussi réaliste par l'intermédiaire de l'*enargeia* qui rend présent par le langage une scène vivante :

Helas, quelle pitié,
Voir par tout mes subjects les uns vifs à moitié,
Les autres languissants avec piteuse plainte,
Peu à peu tressaillir comme une torche estainte ?
En tout lieu qu'on regarde on ne voit que des hommes
Gesir sans sepulture, autant qu'on voit de pommes
En Automne sous l'arbre à terre éparpillées,
Après que l'Aquilon a les branches croulées.
Encore n'est-ce tout, les morts mesmes nous tuent,
Car l'air tout corrompu de charongnes qui puent
Nous transmet une peste. Et de malheur encore
Tant de mets que mal sains sans esgard on devore
(Afin que nous n'ayons en nos maux quelque pause)
De mainte maladie en nostre corps sont cause.¹⁰⁰⁶

Le paysage dépeuplé que représente David laisse penser à une horde de fantômes plus qu'à des êtres humains affamés :

¹⁰⁰⁵ Franck Lestringant, « Sénèque, la Bible et les malheurs fondamentaux de *Saül à La Famine* » in *Par ta colère nous sommes consumés*, op. cit., p. 181.

¹⁰⁰⁶ Jean de la Taille, *La Famine ou les Gabéonites*, op. cit., v. 69 à 82.

« languissants, piteuse plainte, tressailler, torche éteinte », relèvent du champ lexical de la mort ; les sens sont aussi mis à l'épreuve : d'abord l'ouïe avec piteuse plainte, puis l'odorat avec « charognes qui puent », et la vue avec l'expression hyperbolique notamment : « en tout lieu », qui caractérise « des hommes gisant sans sépulture », et qui implique un surnombre impossible à rendre. Comme le souligne Frank Lestringant :

Ces développements oratoires, récités ou psalmodiés, abondent en détails concrets, en traits de réalité brusquement décochés à la face de l'auditoire et qui par instants, comme par éclairs, suscitent l'hallucination requise.¹⁰⁰⁷

Le souci du détail est encore plus flagrant dans le discours du chœur qui donne une description presque médicale des conséquences de la famine sur le corps :

Ores tous en leurs lits malades
Meurent ayans leurs bouches fades,
L'estomac blesme, l'œil cavé,
Le poil de la teste élevé,
Les lèvres seches, la peau dure,
Et les dents pleines de rouillure.¹⁰⁰⁸

« L'œil cavé » et « la peau dure » sont des expressions qui rappellent certains vers de Lucrèce¹⁰⁰⁹, mais cette peinture de la famine rappelle aussi les misères du corps décrites par Sénèque dans *Les Lettres à Lucilius* :

*Inde pallor et nervorum vino madentium tremor et miserabilior
excruditibus quam ex fame macies. Inde incerti labantium pedes et
semper qualis in ipsa ebrietate titubatio ; inde in totam cutemumor
admissus distensusque venter dum male adsuescit plus capere quam
poterat : inde suffusio luridae bilis et decolor vultus tabesque in se
putrescentium et retorridi digiti articulis obrescentibus nervorumque*

¹⁰⁰⁷ Frank Lestringant, « Sénèque, la Bible et les malheurs fondamentaux de Saül à La Famine » in *Par ta colère nous sommes consumés*, op. cit., p. 180.

¹⁰⁰⁸ Jean de la Taille, *La Famine ou les Gabéonites*, op. cit., v. 241 à 246.

¹⁰⁰⁹ Voir Lucrèce, *De rerum natura*, Paris, Flammarion, 1997, Livre VI, v. 1193-1195.

*sine sensu jacentium, torpor aut palpitatio corporum sine intermissione vibrantium.*¹⁰¹⁰

Le point commun entre ces deux descriptions se trouve dans les modalités de représentation, la souffrance provoque un morcellement du corps, ce n'est pas l'individu qui souffre, mais les différentes parties de son corps : ainsi, les « bouches », « l'estomac », « le poil », « les lèvres », « la peau » et « les dents » devenus presque autonome dans la douleur permettent d'accentuer l'intensité de l'évocation. Les symptômes morbides qui résultent de la faim sont ainsi traduits dans un langage animé caractérisé par un fort pouvoir de suggestion : à partir de là, des émotions naissent chez les spectateurs, renforcées par le lyrisme.

Le lyrisme biblique se traduit essentiellement par une déploration qui mène progressivement au pardon. Cette déploration, mise en scène spectaculaire de la douleur, prend son sens dans la mesure où elle est nécessaire à l'expression de la souffrance qui conduit à une matérialisation de la demande de pardon, laquelle aboutit à ce dernier. Il faut donc attirer l'attention de la divinité et lui montrer des signes de remords afin de pouvoir rentrer dans ses grâces. Les modalités de conviction sont différentes, la supplication peut se faire sur le ton de la demande de pardon, mais aussi sur un ton accusateur :

Veu que l'air n'est toujours sombre de soy,
Veu que tousjours l'Océan n'est depit,
Mais a par fois des Aquilons repit :
Veu qu'à la fin des torrents se tarrissent :
Veu qu'à la fin les pierres s'aplamissent :
Veu qu'à la fin l'arbre superbe tombe :
Veu que le fer à la rouille succombe :
Veu qu'à la fin les diamans se fendent,
Et qu'à leur fin toutes choses se rendent,

¹⁰¹⁰ Sénèque, *Lettres à Lucilius*, Paris, Les Belles Lettres, 1995, Ep. 95,16 : « Dès lors, les misères se succèdent : teint plombé, convulsions des nerfs imprégnés de sang, maigreur de dyspeptique, plus lamentable que maigreur d'affamé, démarche incertaine et trébuchante, chancellement perpétuelle comme dans un accès d'ivresse ; sérosités s'infiltrant partout sous la peau, ballonnements d'une panse qui a pris le pli vicieux d'absorber plus que son compte ; épanchement d'ictères, pigmentation de la face ; suintement de corps en pourriture à l'intérieur, doigts noués, recroquevillés, système nerveux émoussé, détendu ; inertie ou palpitation d'organismes continuellement surexcités. »

O Eternel, faut-il que tu retiennes
Sus les mortels toujours les ires tiennes ?¹⁰¹¹

La réplique de Merobe qui s'étale sur dix vers est pourtant constituée d'une phrase interrogative autant supplicative qu'argumentative. La question oratoire est plus efficace avec un procédé de retardement doublé d'une construction anaphorique articulée par la locution conjonctive « veu que » puisqu'elle contribue au phénomène d'insistance. Les références utilisées appartiennent au domaine de la nature, plus précisément à l'ordre naturel des choses, comme doit l'être cette colère divine longue dans le temps mais avec un terme assuré. Pour convaincre la divinité il faut donc inscrire l'acte de pardon dans cet ordre naturel des choses déterminé par Dieu lui-même, afin de se rassurer soi-même et aussi de convaincre Dieu d'un pardon éventuel. Merobe et Rezefe appelle l'aide de la divinité depuis l'acte II, mais la douleur n'entame son ascension vers son point culminant qu' à la fin de l'acte IV, où l'imminence du sacrifice est réel :

O mon support ! ô de vostre parente
Le vain espoir ! ô fils que je lamente !
O seul honneur de vostre maison veuve,
Qui de ses maux fait la dernière preuve !
O fils, pour qui t'ay tant de fois prié,
Mais Dieu ne s'est de mon veu soucié.¹⁰¹²

L'attitude des femmes est caractérisée par la conscience du malheur et le refus simultané de celui-ci, comme si finalement l'inquiétude était levée à un moment donné. Rezefe adresse alors comme un reproche à Dieu qui finalement n'a pas exaucé son vœu, même si elle comprend le sens de la souffrance et sait que Dieu ne les abandonne pas : « Vous ne ferez (...) La gent de Dieu ployer sous vostre empire¹⁰¹³. » Chez La Taille, la souffrance et la déploration qui en découlent ne sont pas présentes depuis le début de la tragédie et répétées inlassablement tout au long de la pièce, mais la crainte du

¹⁰¹¹ Jean de la Taille, *La Famine ou les Gabéonites*, op. cit., v. 290 à 300.

¹⁰¹² Jean de la Taille, *La Famine ou les Gabéonites*, op. cit., v. 1043 à 1048.

¹⁰¹³ *Ibid.*, v. 1051 et 1052.

malheur et le degré de la peine augmentent progressivement jusqu'à la fin, alors que chez Garnier cette souffrance est présente de façon très intense depuis le début de la pièce et d'autant plus amplifiée que Amital et ses suivantes sont en attitude de déploration permanente comme nous le verrons dans les paragraphes suivants. Ainsi, jusqu'au milieu de l'acte III, il n'y a aucune certitude du côté de Rezefe que les fils de Saül soient tués, seulement l'épouse de Saül a un doute puisqu'au milieu de l'acte II, elle raconte à Merobe le songe dans lequel son époux la prévient du futur sacrifice de sa lignée. Rien n'est pourtant encore certain de leur côté, mais elles pressentent les choses et se doutent d'une éventuelle vengeance de David contre les descendants de Saül. Au milieu de l'acte III Joabe vient chercher les fils de Rezefe et de Merobe :

Par ainsi le Seigneur mande par son oracle
Que vos fils et ceux-là que Merobe a conçus
Viennent avecques moy sacrifier dessus
La montaigne Gabee, à fin que leurs victimes
Purgent en ce lieu-là de leur pere les crimes.¹⁰¹⁴

C'est à ce moment que tout bascule et que les deux mères sombrent vraiment dans la douleur la plus totale, leur pressentiment devient réel. Mais la posture de Rezefe diffère de celle d'Amital en ce sens que Amital implore la pitié, que le supplice s'arrête et que Dieu les prenne en compassion, alors que Rezefe implore aussi Dieu, mais en demandant que vengeance soit faite, c'est-à-dire que ceux qui exécutent le sacrifice soit châtiés :

Va, va, mes fils dans le gibet clouër,
Va, va, cruel. Mais Dieu je te supply,
Si tu ne m'as du tout mis en oubly,
Et s'il est vray que ton bras punisseur
Des innocents racle le meurtrisseur,
Jette ton œil sus ceste tyrannie,
Et ne la laisse eschapper impunie,¹⁰¹⁵

¹⁰¹⁴ *Ibid.*, v. 662 à 666.

¹⁰¹⁵ Jean de la Taille, *La Famine ou les Gabéonites*, *op. cit.*, v. 974 à 980.

La colère domine le chagrin dans *La Famine* même si les prières de Rezefe et de Merobe vont dans le sens d'un repentir et de l'obtention du pardon de Dieu, seulement dans *Les Juifves* cet aspect est davantage marqué et la pitié devient vraiment le fil directeur de la souffrance :

Pren Seigneur, pren Seigneur de nous compassion,
Aye, Seigneur, pitié de la pauvre Sion,
Ne l'extermine point, nous sommes la semence
D'Isac ton serviteur, tes enfants d'alliance :
Ne reprouve point, Pere, fay nous merci,
Delivre Sedecie et ses enfants aussi.¹⁰¹⁶

L'utilisation de la théologie chrétienne tout en respectant une idéologie tragique, passe par l'adoption de postures qui vont dans le sens d'une prise de conscience du malheur et d'une interpellation à Dieu afin d'obtenir le pardon. Ainsi cette extériorisation de la souffrance possède un sens spirituel et tend vers un des objectifs de la morale chrétienne.

Cette adaptation passe également par l'utilisation de thèmes caractéristiques qui permettent le développement d'une typologie symbolique en fonction des passions vécues :

(...) le rappel des campagnes victorieuses d'Israël, l'éloge de la terre promise où ruissellent le lait et le miel ; les regrets de la vie rustique dans la bouche de David, le berger devenu roi, qui étaient déjà ceux de Saül le soir de la défaite de Gelboé ; le rappel des épreuves passées du peuple élu, l'exode, les quarante ans au désert, la conquête de Canaan ; autant de reprises qui montrent que le même drame se poursuit d'une pièce à l'autre, que l'histoire se répète et que la violence est interminable, relancée par les péchés non lavés, les vengeances non assouvies, l'excès d'une dette insolvable.¹⁰¹⁷

Les lieux reflètent un fonctionnement typologique double, l'un euphorique et l'autre dysphorique comme nous pouvons le constater avec certaines références du monologue de David : « la Gomorre

¹⁰¹⁶ Robert Garnier, *Les Juifves*, op. cit., v. 557 à 562.

¹⁰¹⁷ Franck Lestrigant, « Sénèque, la Bible et les malheurs fondamentaux de Saül à *La Famine* » in *Par ta colère nous sommes consumés*, op. cit., p. 181.

ancienne¹⁰¹⁸ », « infames estangs¹⁰¹⁹ », « Israël¹⁰²⁰ », « Terre (...) si fertile à merveille¹⁰²¹ », « Et dont sourdoit le lait, et l'œuvre de l'abeille¹⁰²² », « Or elle est sterile¹⁰²³ (...) », « le saint mont de Sion¹⁰²⁴ », « l'Egypte Barbare¹⁰²⁵ ». Mais les passions reviennent de façon presque cyclique et se transmettent à chaque génération, provoquant des maux dont la fin ne peut avoir lieu que si chacun par son attitude, participant au même mouvement d'ensemble, contribue à une amélioration du sort commun. La souffrance développée devient alors salvatrice puisqu'elle permet d'amener vers la prise de conscience de l'effort constructif.

Pour adapter au théâtre une idéologie chrétienne, Garnier fait appel à l'écriture biblique. Les éléments caractéristiques principaux récurrents sont la thématique biblique, le thème majeur de l'idolâtrie et le lyrisme biblique qui font appel aux passions pour toucher le plus profondément possible le spectateur. Les lieux bibliques obéissent à une poétisation du passé perdu et à une dramatisation par la faute et la responsabilité humaine :

Las ! Qui est la cité, qui est la nation,
Qui souffre tant que nous de tribulation ?
Qui a Jérusalem surpassée en misères ?
Qui a tant éprouvé du grand Dieu les choleres ?¹⁰²⁶

Les trois questions oratoires, caractérisées chacune par l'anaphore du pronom interrogatif introducteur « qui », mettent l'accent sur le peuple juif fautif à travers Jérusalem, la métonymie donnant plus d'ampleur à l'intensité de la faute ; à la cité sont attribuées les passions de son peuple, la souffrance avec notamment les « misères ». La faute s'étend du peuple à la cité et contamine le lieu, la

¹⁰¹⁸ Jean de la Taille, *La Famine ou les Gabéonites*, op. cit., v. 12.

¹⁰¹⁹ *Ibid.*, v. 13.

¹⁰²⁰ *Ibid.*, v. 39.

¹⁰²¹ *Ibid.*, v. 49.

¹⁰²² *Ibid.*, v. 50.

¹⁰²³ *Ibid.*, v. 51.

¹⁰²⁴ *Ibid.*, v. 109.

¹⁰²⁵ *Ibid.*, v. 111.

¹⁰²⁶ Robert Garnier, *les Juifves*, op. cit., v. 449 à 452.

topographie biblique. De plus, le lieu se rattache à une géographie affective, avec la « sainte montagne¹⁰²⁷ », les rivières et les sources citées et la « riche terre¹⁰²⁸ » ainsi que les vallées. Mais l'univers biblique est essentiellement présent par les sentiments bibliques, *les Juifves* traduisant tous les sentiments et toutes les attitudes de l'homme misérable face aux arrêts divins. La thématique psalmique revient avec l'expression du reproche ou de la révolte, celle de l'entêtement dans l'erreur, la prière et toutes variations, la contrition, la demande de pitié, de pardon, de punition, de l'amour, la plainte, la gratitude. Toutes les postures mentales du chrétien participent du dévoilement du sens chrétien de la tragédie : car « c'est une tragédie chrétienne que le poète veut créer et c'est aussi ce que lui demande son public¹⁰²⁹. » A partir du thème de l'idolâtrie, ces lamentations peuvent être expliquées par l'intermédiaire de la geste¹⁰³⁰ de l'humanité fautive et des allusions à l'Ancien Testament et au Nouveau Testament :

Nul ne se peut empescher
 En ce monde de pecher
 Tant est nostre humaine race
 Encline à se devoyer,
 Si Dieu ne vient déployer
 Sur nous sa divine grâce.¹⁰³¹

Les passions semblent avoir une origine qui ne justifie pas le comportement du peuple fautif, mais qui montre que s'adonner à la passion n'est pas fatal, d'autant plus que la grâce divine peut assurer notre salut. C'est pourquoi l'écriture de la tragédie est tournée vers un lyrisme biblique s'inspirant des Psaumes dans un but de déploration jusqu'au pardon. La lamentation individuelle ou collective est donc l'expression même d'une passion, la souffrance, qui permet d'accéder

¹⁰²⁷ *Ibid.*, v. 528.

¹⁰²⁸ *Ibid.*, v. 496.

¹⁰²⁹ David Seidmann, *La Bible dans les Tragédies Religieuses de Garnier et de Montchrestien*, op. cit., p. 70.

¹⁰³⁰ Voir David Seidmann, *La Bible dans les Tragédies Religieuses de Garnier et de Montchrestien*, op. cit., p.

71.

¹⁰³¹ Robert Garnier, *les Juifves*, op. cit., v. 103 à 106.

au salut, par l'intermédiaire de la Grâce divine. Le salut se traduirait ainsi par une double dialectique de la faute et du châtement, et de la souffrance et de la Grâce. La faute des personnages appelle le châtement divin qui provoque alors la souffrance de ceux qui ont commis la faute : c'est à ce moment qu'intervient la déploration qui permet de faire acte de contrition afin d'obtenir la Grâce divine et par la suite le salut¹⁰³². Les modalités de l'obtention de la Grâce varient, les débats du XVI^e siècle ont fixé des positions selon les confessions : la grâce désigne la remise de peine, le pardon, mais aussi la faveur divine accordée pour obtenir le salut et le repos de l'âme¹⁰³³. Pourtant, la conception de la grâce divine est différente chez les protestants et chez les catholiques :

Pour les protestants, la justification est totalement extérieure à l'homme. Dieu justifie les hommes par la foi seule. Pour les catholiques (concile de Trente), comme pour les orthodoxes, bien que l'action de Dieu soit première, la justification est le fruit d'une coopération entre Dieu et l'homme.¹⁰³⁴

Ces conceptions différentes de la grâce divine expliquent l'abondance des scènes de déploration qui existent chez Garnier, alors que chez La Taille, on ne peut parler de scènes de déploration, mais de déploration ponctuelle lorsque Rezefe fait ses adieux à ses fils. Chez Montchrestien, les déplorations ne sont pas nombreuses, la souffrance est mise en scène davantage par des prières de supplication ou de purification se rapprochant des Psaumes, le repentir se manifeste par des prières psalmique plutôt que par la déploration, mais le but recherché est le même.

Dans *les Juifves*, la déploration est effectuée par le Prophète, Amital et le chœur essentiellement. La prière se caractérise par son énonciation, l'adresse à Dieu, laquelle commande l'apostrophe,

¹⁰³² Voir Alain Rey, *Dictionnaire historique de la langue française*, Paris, Le Robert, 1998, article « grâce », p. 907.

¹⁰³³ Voir *Dictionnaire de Spiritualité*, tome VI, Paris, Editions Beauchesne, 1964, article « grâce », p. 702-750.

¹⁰³⁴ *Dictionnaire culturel du christianisme, op. cit.*, article « grâce », p. 138.

l'impératif et l'interrogation. La plainte du Prophète reprend de nombreux versets des Psaumes par la forme de la prière :

O Seigneur, nostre Dieu, ramolli ton courroux,
Rasserene ton œil, sois pitoyable et doux,
Nous t'avons offensé de crimes execrables
Et connoissons combien nous somes punissables :
Mais las ! pardonne nous, nous te crions merci,
Si nous avons péché, nous repentons aussi.¹⁰³⁵

Ces vers rappellent les versets 3, 4, 5 et 6 du Psaume LI, de même qu'Amital dans ses prières, se représente comme le malheur incarné : « Je suis le malheur mesme¹⁰³⁶ », vers repris par Sédécie en 2100 et faisant écho au verset 12 de la première élégie des Lamentations de Jérémie. Les développements physiques de la douleur pourraient rappeler le verset 20. De même, l'appel de Dieu à témoin, à l'impératif, est fréquent dans tous les livres bibliques. Certaines tournures de la prière et de la lamentation sont empruntées aux Psaumes en particulier : « aie pitié¹⁰³⁷ », « jusques à quand¹⁰³⁸ », « Eternel¹⁰³⁹ », « mon Dieu¹⁰⁴⁰ ». Les plaintes dans l'affliction permettent ainsi d'annuler le tragique par une atmosphère d'espoir, la prière atténuant le fatalisme. Celui qui dans le contexte de l'époque lit la tragédie peut se substituer au psalmiste guidé par la grâce et par la révélation de la parole divine. La tragédie se conçoit alors comme une prière qui s'élève vers Dieu, puis vers le Messie en faisant appel, et en les utilisant telles que la souffrance, l'angoisse, la douleur. Il s'agit de faire passer un élan du peuple juif au peuple français qui s'est détourné de son roi et de son Dieu. La tragédie prouve également que l'histoire contemporaine n'est qu'une réitération du passé, de la faute et du châtement, et que tout est dans la main de Dieu, mais à la

¹⁰³⁵ Robert Garnier, *les Juifves*, op. cit., v. 7 à 12.

¹⁰³⁶ *Ibid.*, v. 369.

¹⁰³⁷ *Ibid.*, v. 558 et 530.

¹⁰³⁸ *Ibid.*, v. 1.

¹⁰³⁹ *Ibid.*, v. 858 884 et 359.

¹⁰⁴⁰ *Ibid.*, v. 957 et 958.

différence de la tragédie antique, son enseignement doit apporter aux victimes la promesse de la foi, c'est-à-dire l'espoir.

2 Le sens chrétien de la souffrance : de l'utilisation vertueuse d'une passion

Dans la perspective de la tragédie chrétienne, la souffrance aurait un sens. A l'opposé des idées sénéquiennes sur la souffrance, la pire des passions car la seule ne pouvant être transformée en *constantia*, chez les dramaturges chrétiens de la Renaissance la souffrance est considérée comme un bien ; il faut alors accepter l'inhumanité apparente des décrets divins. Car la souffrance ouvre la possibilité de rédemption, et s'inscrit dans la perspective de l'eschatologie. Certes, certains événements peuvent empêcher la compréhension du sens rendu plus difficile, comme la mort d'innocents, les descendants de Saül dans *La Famine ou les Gabéonites*, les femmes et les enfants de Cleomène et ses alliés dans *Les Lacènes*, Polyxène et Polydore dans *la Troade*, les enfants de Sédécie dans *les Juifves* ou dans *Hippolyte* celle du héros éponyme. Mais la dramaturgie entretient des ambiguïtés qui ne sont levées qu'au dénouement. Les ambiguïtés servent le dramaturge qui y trouve un intérêt théâtral fondé sur le doute et la surprise et un intérêt religieux puisque le chrétien pris entre espoir et désespoir s'interroge et construit un tissu de questions révélant un sens ultérieurement. Ainsi, dans la dernière scène des *Juifves*, Sédécie inquiet formule au Prophète les interrogations que le spectateur peut avoir sur la pièce et sur les événements contemporains :

Je suis cause de tout, je le sçay, mais pourquoi
Me fait-il torturer par un pire que moy ?
Par ce roy chaldean qui rien ne le redoute,
Qui sa grace n'invoque, ainçois qui la reboute ?¹⁰⁴¹

¹⁰⁴¹ Robert Garnier, *les Juifves*, op. cit., v. 2109 à 2112.

Le prophète lui répond en lui annonçant que justice sera faite et que ce roi sera puni, l'on passe de l'incompréhension au sens : Dieu est juste, même si notre compréhension est limitée par les apparences.

Dans *Les Lacènes* de Montchrestien, le sens de la souffrance est également donné lorsque après la mort de Cléomène et ses hommes au combat, Ptolomée ne trouvant personne sur qui venger ses fils condamne les femmes et les enfants restés en vie ; le chœur rappelle alors à la fin de la tragédie que ceux qui s'octroient des droits qu'ils n'ont pas ne demeurent pas impunis :

L'homme mortel ne craint plus Dieu,
Quand il se voit craint de la terre,
Soit par fraude ou par guerre :
Mais quand Dieu semble fermer l'œil
Aux maux dont il se contamine,
Il songe à sa ruine ;
A son corps il dresse un cercueil,
Et fait un enfer à son âme
De glaçons et de flamme.¹⁰⁴²

Par ailleurs ce sens donné à la souffrance va encore plus loin peut-être chez Montchrestien que chez Garnier, puisque le sacrifice de ces personnes innocentes se veut utile dans la mesure où ce fait restera dans les mémoires pour montrer un exemple de vertu et de courage et revêtir ainsi un caractère didactique :

Vous deviez vivre sans tourment,
Mais vous ne pouviez autrement
Entrer en nostre connoissance :
Par l'exemple que vous donnez
En ces maux que vous soustenez,
On apprend que peut la constance.¹⁰⁴³

Et surtout nous est livrée une grande leçon sur la constance, vertu trop rare et qu'il faut cultiver à toute les époques, immortalisée ainsi dans cette tragédie :

Et bien nous vous donnons nos voix :

¹⁰⁴² Antoine de Montchrestien, *Les Lacènes*, op. cit., v. 1437 à 1445.

¹⁰⁴³ *Ibid.*, v. 1524 à 1529.

Car l'on a connu maintesfois
La constance plus naturelle
Aux hommes qu'elle n'est à vous ;¹⁰⁴⁴

Et plus loin le messenger ajoute ses louanges sur la constance de ces femmes exceptionnelles :

Patience admirable et digne de louange !
Exemple de courage, et certes bien estrange
En ce sexe tenu si capable d'effroy,
Que tout sujet de peur l'emporte hors de soy.
Je vien d'y contempler tant et tant de constance,
Qu'à mes propres yeux mesme à peine ay-je creance,
Et que je sen mes sens de merveille abatus
En l'admirable objet de ses rares vertus.¹⁰⁴⁵

Dans *La Famine ou Les Gabéonites*, David finit par accepter le sacrifice des descendants de Saül, ayant ainsi présidé au sacrifice d'innocents. Même si ce sacrifice est expliqué et se veut une mise à l'épreuve de la famille de Saül, il ne faut pas oublier que la vengeance ne doit pas appeler la vengeance et qu'il s'agit également d'une mise à l'épreuve pour les bourreaux de ceux qui doivent être sacrifiés. C'est ce que suggère le chœur à la fin de l'acte III en faisant un commentaire sur les comportements des hommes :

Donc les mortels, lesquels ignorent
Les destins, à tort deshonoront
La providence du Seigneur,
Si le meschant ils voyent vivre
Heureusement, et qui s'enyvre
Dans les ayses de son bonheur.
Et qu'au rebours on voit au monde,
L'homme preus qui en maux abonde :
Mais nul ne doit d'homme vivant,
Juger en aucune maniere,
Si d'iceluy l'heure derniere,
Ne l'en acertene devant.
L'heure viendra , ne vous en chaille,
Que ny force, ny fer, ny maille,
Les fiers tyrans ne sauveront
Et qu'apres longue pacience,
Les bons auront la recompense
Des peines qu'ils recevront.¹⁰⁴⁶

¹⁰⁴⁴ Antoine de Montchrestien, *Les Lacènes*, op. cit., v. 1554 à 1557.

¹⁰⁴⁵ *Ibid.*, v. 1572-1779.

¹⁰⁴⁶ Jean de la Taille, *La Famine ou Les Gabéonites*, op. cit., v. 801 à 818.

Personne n'a le droit de décider de la mort d'autrui même s'il s'agit d'une punition en retour à un tort grave qui a été commis : même si Saül s'est mal conduit, le sacrifice de ses descendants n'a pas lieu d'être requis, car les fautes sont expiées d'une façon ou d'une autre à un moment donné. Ainsi, si sur un plan politique ces actes de vengeance sont condamnés, sur le plan théologique ils sont justifiés par le châtement divin qui intervient pour provoquer chez l'homme une prise de conscience, car « la perspective est (...) celle du pardon et d'un avenir messianique¹⁰⁴⁷. »

La fin de *la Troade* ouvre également sur une punition des « soudars sanguinaires » au vers 2659, puisque la scène se termine sur l'espoir d'Hécube :

Ce seul roy, le loyer de ses cruautéz porte,
Ce qui toutefois que je me réconforte
Et m'allait d'espoir, que quelques un encor
Pourront estre punis come Polynestor¹⁰⁴⁸

Cette méditation sur l'espérance intervient pendant et après une souffrance salvatrice. L'homme, corrompu par la faute originelle, dans *Les Juifves* : « (...) Dieu, qui nous a faits / D'une nature imparfaits¹⁰⁴⁹, » ne peut être sauvé en effet que par la rédemption, le rachat ou le salut par Jésus-Christ, « de sire Messie¹⁰⁵⁰ ». Pour les catholiques, le salut se produit par le don gratuit et efficace de la grâce divine, « Si Dieu ne vient déployer / Sur nous, sa divine grâce¹⁰⁵¹ ». Cependant, l'homme peut participer à son salut, comme le pense également Garnier, il peut par conséquent tenter de mériter la grâce,

Avoir recours à sa grace,
Qui est promise à celuy

¹⁰⁴⁷ Françoise Charpentier, *Pour une lecture de la tragédie humaniste*, op. cit., p. 59.

¹⁰⁴⁸ Robert Garnier, *la Troade*, op. cit., v. 2663 à 2666.

¹⁰⁴⁹ Robert Garnier, *Les Juifves*, op. cit., v. 91 et 92.

¹⁰⁵⁰ *Ibid.*, v. 2171.

¹⁰⁵¹ *Ibid.*, v. 107 et 108.

Qui met son attente en luy¹⁰⁵²

D'où la nécessité de la prière et du repentir que le chœur rappelle par la conjonction « donc » au vers 883 : « Sus donc prions-le captives ». Dans le malheur et pour le salut, la souffrance est utile dans le sens où elle suscite une réflexion sur la misère de l'homme et la façon dont il doit s'y prendre pour sortir de cette misère. La souffrance devient une passion qui conduit à la pénitence dans les larmes. La déploration possède ainsi un sens et mène de la reconnaissance du péché au pardon : « Pardonneur, pitoyable, estens sur nous ta veüe, / Et voy l'affliction dont notre âme est repeüe¹⁰⁵³ ». Ainsi,

les prières, les adjurations des personnages juifs sont animés de sentiments chrétiens : humilité et repentir d'Amital et de son fils, conscience du péché et volonté d'expiation chez le roi de Juda, soumission à la volonté divine et appel à sa miséricorde. L'acte de contrition, incessamment renouvelé au long des actes, s'achève au dénouement en acte de foi et d'espérance, l'annonce du salut à venir et de la Parousie.¹⁰⁵⁴

La résignation dans la souffrance et un continuel rappel de celle-ci à soi-même, dans ses prières, avec pour fin précise le salut montre que le statut des passions peut évoluer. La souffrance, la douleur exploitée comme dans un but de purification permet d'émerger du malheur en menant jusqu'à son terme la souffrance afin d'obtenir le pardon divin dans une perspective chrétienne. Ainsi, la souffrance dans le malheur et l'extériorisation de cette souffrance permettent d'alléger sa peine et de montrer le repentir : « il nous les faut plorer, car las ! à nos malheurs / Pour tout allegement ne restent que les pleurs¹⁰⁵⁵ » puis : « Faut invoquer sa clemence / Avoir du mal repentance¹⁰⁵⁶ ». Le *fatum* antique est dépassé et atténué par les prières résultant de la douleur. Cette dernière sera finalement le moyen de remédier aux passions qui l'ont produite : une passion en guérit une autre si l'on

¹⁰⁵² Robert Garnier, *Les Juifves*, op. cit., v. 880 à 882.

¹⁰⁵³ *Ibid.*, v. 555 et 556.

¹⁰⁵⁴ Emile Faguet, op. cit., p. 129.

¹⁰⁵⁵ Robert Garnier, *Les Juifves*, op. cit., v. 457 et 458.

¹⁰⁵⁶ Robert Garnier, *Les Juifves*, op. cit., v. 457 et 458.

considère que dans *les Juifves*, l'idolâtrie est une passion qui déclenche une vengeance divine et est la cause de la souffrance. Le chrétien extériorise cette souffrance et la ressasse, ce qui l'amène au repentir et à la compréhension de ses erreurs passées et à la miséricorde divine. Il existe donc une forme d'expiation par la souffrance qui purifie. C'est ce que signifie également la fin de *Hippolyte*, le drame passionnel revêt alors une dimension religieuse, même si a priori il ne s'agit pas d'une tragédie chrétienne. Sénèque finissait sa tragédie sur la vision horrible du corps de son fils déchiqueté, là où Garnier termine sur une déploration et une souffrance consentie comme expiation du mal advenu sous l'influence de passions néfastes : cette expiation ne se trouve pas explicitement chez Sénèque¹⁰⁵⁷ ; la représentation tragique prend alors une dimension chrétienne dans l'orientation des passions :

Le maintien en vie est, après la mort d'Hippolyte, l'ultime phase de la vengeance divine qui le condamne à une vie de lamentation dont la durée reste à la disposition de la volonté divine (« tant que voudront les Dieux ») : il peut ainsi mesurer l'étendue de ses erreurs. Le sort réservé aux personnages responsables de cette mort est bien entre les mains des dieux. Garnier inscrit dans le divin un sujet qui au départ semblait davantage être le reflet de la vengeance humaine.¹⁰⁵⁸

L'expiation en fin de tragédie est présente chez Montchrestien également, les personnages implorent le pardon divin sous forme de longue prière monologuiale ou de soliloque, comme dans *La Reine d'Escoce* ou dans *Aman*.

La souffrance purificatrice est considérée comme bénéfique, car elle vise dans ses actes le bien moral et religieux : la Grâce divine accorde le pardon malgré les passions subies, car l'homme y est naturellement enclin. Ainsi, un nouveau théâtre apparaît à la

¹⁰⁵⁷ Voir Florence de Caigny, *Imitation, traduction et adaptation des tragédies de Sénèque aux XVI^e et XVII^e siècles en France*, op. cit., p. 166.

¹⁰⁵⁸ Florence de Caigny, *Imitation, traduction et adaptation des tragédies de Sénèque aux XVI^e et XVII^e siècles en France*, op. cit., p. 166.

Renaissance, qui reste influencé par l'imitation des œuvres antiques et qui :

(...) fonctionne sur des normes esthétiques où le sacré chrétien n'a a priori pas de place déterminée. Cependant, la résurrection de la tragédie atteste également une réorientation radicale, dans le monde moderne naissant, de la culture du sacré.¹⁰⁵⁹

Le sentiment du sacré trouve pourtant son expression dans les tragédies qui semblent s'inspirer de sujets profanes. Ainsi, les conceptions païenne et chrétienne qui orientent la représentation des passions trouvent un mode de conciliation dans le théâtre tragique qui est aussi un théâtre humaniste.

¹⁰⁵⁹ Olivier Millet, « La Tragédie Humaniste de la Renaissance (1550-1580) et le Sacré », in *Le Théâtre et le sacré*, *op. cit.*, p. 92.

CONCLUSION

La représentation des passions dans les tragédies de Jean de La Taille, Robert Garnier et Antoine de Montchrestien est exemplaire de la façon dont la rhétorique est mise au service à la Renaissance de l'art dramatique, dont ce théâtre est pleinement, dans tous les sens du terme, un théâtre du *movere*, de l'émotion et de l'action, de l'émotion comme action.

La dramaturgie des passions dans les textes tragiques, adaptée aux données théorisées par Jacques Scherrer, permet de comprendre le rôle des passions dans le déroulement de l'action. Si pour Aristote l'action passe avant les caractères et les personnages, dans les tragédies, ce sont les choix des caractères qui conditionnent souvent le développement de l'action conformément à la tendance horatienne : la mise en scène de l'exemplarité détermine l'importance des caractères et des personnages. L'élocution doit être conforme aux passions et aux caractères correspondant au type de personnage fourni par la tradition ou créé par le poète¹⁰⁶⁰. Au sein de la structure interne du texte tragique, les personnages sont animés par des passions qui les orientent vers des heurts, des échanges, des conflits face à d'autres personnages, provoquant chez le spectateur d'autres passions. L'enchaînement des événements sur scène est déterminé par le choix du type de passions correspondant aux protagonistes et aux deutéragonistes : les deux partis sont animées par des passions opposées afin de créer le conflit tragique. Les personnages canalisent alors les passions et deviennent les vecteurs de l'émotion, tendant le filet constitué de péripéties et d'obstacles qui constituent le nœud et amène vers le dénouement, qui maintient la tension dramatique puisqu'il contient quelquefois des micro-péripéties provoquées par des revirements passionnels. Les passions permettent de lier les actions secondaires à l'action principale, contribuant ainsi à une unité d'action qui dépend de l'évolution d'une passion et des interférences qu'elle provoque sur d'autres personnages qui à leur tour sont animés par leurs passions. Parallèlement, en suivant l'évolution de la passion

¹⁰⁶⁰ Voir Horace, *Art Poétique*, *op. cit.*, v. 114-116 ; 119-127.

d'un personnage, nous observons des moments de crises intenses qui correspondent à des étapes du développement passionnel : ces crises rythment la pièce et servent alors de repères chronologiques, la durée et le nombre de crises passionnelles régissant la durée et la longueur de la pièce. Ainsi, la durée de la tragédie semble déterminée par la durée de développement des passions qui y sont représentées.

Enfin, l'étude de la structure externe du texte tragique également subit l'influence des passions mises en scène : le rapport entre les passions et l'unité de lieu notamment repose sur deux modes de fonctionnement. D'abord les passions peuvent contribuer à l'unification du lieu lorsque les passions représentées appellent une confrontation directe des personnages à un même endroit ; ensuite, l'évocation poétique par l'intermédiaire du discours et de l'imagination permet à certains personnages, sous l'influence de passions, de se projeter dans des lieux qui ne leur seraient matériellement pas accessibles. Ainsi, Porcie se projette aux Enfers sous l'intensité de la douleur, et la Reine d'Escoce au Paradis lorsqu'elle apprend son arrêt de mort, tentant de dépasser sa souffrance. Ce moment d'extension des lieux se situe fréquemment dans le dénouement ou juste avant ce dénouement, qui correspond au moment paroxystique de l'émotion. Les passions influent donc sur la structure de la pièce et de l'acte : le dénouement se situant généralement au quatrième acte ou au cinquième acte, selon les types de passions représentées et leurs évolutions qui rythme la pièce en fonction du nombre de scènes. Le rythme est lent et le nombre de important quand les passions concernées sont la douleur, la crainte, le désespoir. Lorsque la colère, l'amour ou la vengeance dominent la tragédie, le nombre de scènes diminue et le rythme devient plus rapide. L'écriture théâtrale également se trouve influencée par la mise en scène des passions, privilégiant certaines formes de discours susceptibles de concourir par leurs fonctions au déploiement des passions. La tirade est un moment d'explosion passionnelle, elle restitue les sentiments du personnage en tenant compte de la présence

d'autres personnages et des spectateurs, alors que le monologue, par la proximité qu'il entretient avec le public, permet au personnage d'exprimer ses sentiments avec plus de sincérité : le spectateur connaît à l'avance les projets que suscitent ses passions, ou alors le personnage laisse libre cours à son repentir après s'être laissé entraîner par ses passions. La tirade, lorsqu'elle devient très longue s'apparente alors au monologue, à la différence que souvent un personnage secondaire, même s'il n'intervient pas ou très peu, reste spectateur du discours. Le dialogue stichomythique permet la véritable confrontation de passions, mais il peut arriver que la présence importante de sentences puisse ôter à l'échange son agressivité, provoquant alors une impression de statisme dans l'avancée des propos. Ainsi, dans la *Reine d'Escoce*, le dialogue formellement stichomythique entre la Reine d'Angleterre et son conseiller met deux thèses en présence, chacun reste sur ses positions jusqu'à la fin de l'échange. Le récit possède plusieurs fonctions, surtout lorsqu'il se trouve en fin de tragédie, dans le dénouement, où il assure le lien avec le hors-scène, prenant en charge le moment passionnel le plus intense, celui de la péroration. Sa fonction permet de préserver les règles de bienséances et de vraisemblance, par la narration des conséquences les plus violentes des heurts de passions : les scènes d'agonie, de combats et de tortures notamment. Mais avant tout, le récit est chargé d'émotions, car le Messager ou le personnage narrateur laisse entrevoir la passion qui oriente son récit, souvent la douleur et la pitié, afin de susciter chez le public le pathétique le plus intense, d'où l'importance de la rhétorique dans l'élaboration d'une poétique des passions.

Les dramaturges de la Renaissance font bon usage de l'héritage rhétorique antique, la création passant l'imitation de telle sorte qu'il y ait réinvention :

Publica materies privati juris erit, si
 non circa vilem patulumque moraberis orbem,
 nec verbo verbum curabis reddere fidus
 interpres nec desilies imitator in artum ,

unde pedem proferre pudor vetet aut operis lex.¹⁰⁶¹

Les sources majeures d'invention dans les tragédies pour la représentation des passions restent la Bible, Sénèque pour chacun des dramaturges, et l'Histoire pour Garnier et Montchrestien. Ce dernier s'inspire à la fois de l'histoire antique et de l'histoire contemporaine pour la tragédie de *La Reine d'Escoce*.

La composition tragique subit à la fois une influence sénéquienne de l'évolution des passions sous la forme du schéma *dolor, furor, nefas*, qui correspond par ailleurs à la composition rhétorique classique, la péroration correspondant au *nefas* ou se situant juste après ce *nefas*, contribuant à une exacerbation finale des passions du public et des personnages. Le Chœur joue également un rôle structurant dans la composition, son intervention suit une construction en trois parties : l'exorde, la déploration et la clôture, permettant de maîtriser les passions par une réflexion et une méditation qui permettent, après chaque intervention des personnages, de mieux comprendre la portée morale, philosophique ou théologique de la représentation.

L'influence sénéquienne de la représentation des passions dans la rhétorique du discours se traduit par l'emprunt d'images et d'apostrophes, de phénomènes d'insistances et de figures tropiques de telle sorte que les dramaturges dépassent leur modèle dans la mise en scène du spectaculaire. Mais l'usage fréquent de discours non persuasifs qui restent expressifs marque la distance qui les sépare de Sénèque, la déploration, surtout chez Garnier, et les nombreux discours de prière chez Montchrestien contribuent à une impression de discours déposés, qui ne perdent en rien leur caractère spectaculaire. Les spécificités de la Renaissance émergent de cette représentation des passions par un resserrement des liens entre les personnages et le public, et une extension de la scène par le discours

¹⁰⁶¹ Horace, *Art Poétique*, *op. cit.*, v. 131-135 : « Vous ferez d'une matière prise au domaine public votre propriété privée si vous ne vous attardez pas à faire le tour de la piste banale et ouverte à tous, si vous ne vous appliquez pas à rendre, traducteur trop fidèle, le mot par le mot, si vous ne vous jetez pas, en imitant, dans un cadre étroit d'où la timidité ou bien l'économie de l'œuvre vous interdiront de sortir. »

qui fait appel à des scènes futures dans l'immédiateté de la représentation. Cependant, tous les dramaturges ne possèdent pas la même conception des passions, dans la mesure où ils appartiennent à des confessions religieuses différentes. Dans les dialogues, par l'intermédiaire des personnages, sont mis en scène des conflits passionnels qui permettent de soulever certaines questions morales, sociales, politiques et religieuses. Les orientations que prennent les discours sur les passions tragiques définissent les tendances théologiques de la conception des passions.

Dans la perspective morale de la représentation des passions, la conception aristotélicienne de production du pathétique fait prévaloir le déroulement de l'action à mise en scène du spectaculaire que privilégie Quintilien. Les dramaturges concilient la pensée d'Aristote aux recommandations de Quintilien, l'agencement de l'action et la mise en scène de façon spectaculaire des passions par l'*enargeia* deviennent complémentaires pour amener le spectateur à la catharsis. Mais cette catharsis ne doit pas être prise uniquement au sens aristotélicien, car outre le plaisir esthétique qui provient de l'imitation, la portée morale des tragédies orientent le spectateur vers une réflexion sur les questions morales et politiques de son époque. Le pathétique d'enseignement, chez le personnage-spectateur et chez le public oriente vers une catharsis qui doit susciter un questionnement lié à la condition humaine et aux problèmes d'actualité. Les passions jouent un rôle édificateur, morale et politique dans les textes tragiques. Les discours opposent fréquemment le terme passion à celui de vertu, surtout chez Garnier et Montchrestien, l'accent est mis sur le côté excessif des passions humaines et les conséquences désastreuses qu'elles entraînent, mais le fatalisme antique semble réorienté par une catharsis christianisée. L'enseignement politique est donné à travers les scènes de passions violentes qui prennent sens dans l'arrière-plan historique. Les règles d'une éthique politique se dégagent des mises en scène de tyrans exemplaires et des rappels fait par les chœurs sur les devoirs des

Princes. Car pour que subsiste une harmonie dans la cité, il est nécessaire que le Prince, à la tête d'un peuple, se préserve de tout excès. Les conceptions aristotélicienne, sénéquienne et chrétienne de l'image du souverain concordent toutes dans le même sens :

Selon une tradition qui remonte à Aristote et à Sénèque, le prince remplit un rôle stabilisateur à l'image du monde qui obéit à l'harmonie cosmique. Chaque paragraphe qui décrit les soutiens du pouvoir, dans le chapitre II du Livre III de *La Sagesse*¹⁰⁶², contient une référence au maintien des rouages, lois, coutumes, religion, dont le changement par principe voué aux gémonies, ne peut qu'être lent. De la souveraineté de l'Etat, qui se définit par la loi, découle l'obéissance du roi à cette même loi.¹⁰⁶³

Les dramaturges concilient vision antique et vision chrétienne également dans la représentation des « passions » divines pour répondre aux exigences tragiques. Le dépassement de la philosophie tragique des passions vers une théologie tragique des passions, s'effectue selon un questionnement sur l'origine des passions, leur rapport au destin, les conditions de la responsabilité humaine qui émergent du conflit entre passion et raison mettant en évidence le rôle de la volonté et par là même celui de la liberté, partant celui du libre arbitre. La passion devient donc maîtrisable, si l'on considère qu'il est possible de la contrôler par l'intermédiaire de la raison et de la volonté vertueuse ; mais ce fonctionnement n'est pas valable chez La Taille, les textes tragiques ne permettant pas de le déceler, d'autant plus que le dramaturge protestant n'envisage pas l'usage d'une raison vertueuse ou d'une « saine volonté ». Chez Garnier et Montchrestien, la question du libre arbitre revient souvent dans les tragédies, surtout celles où le suicide survient comme corollaire de la passion.

Les tragédies chrétiennes de la faute humaine et de la vengeance divine semblent donc concilier une théologie chrétienne à des principes antiques ; si la justice divine est remise en question par les

¹⁰⁶² Voir Denise Cecchinato-Carabin, *Les idées stoïciennes dans la littérature morale de la fin du XVIème siècle au début du XVIIème siècle (1575-1642)*, op. cit., p. 407 : *La Sagesse* fut écrite entre 1597 et 1599 par Charron, chanoine théologal et chantre en l'église cathédrale de Condom.

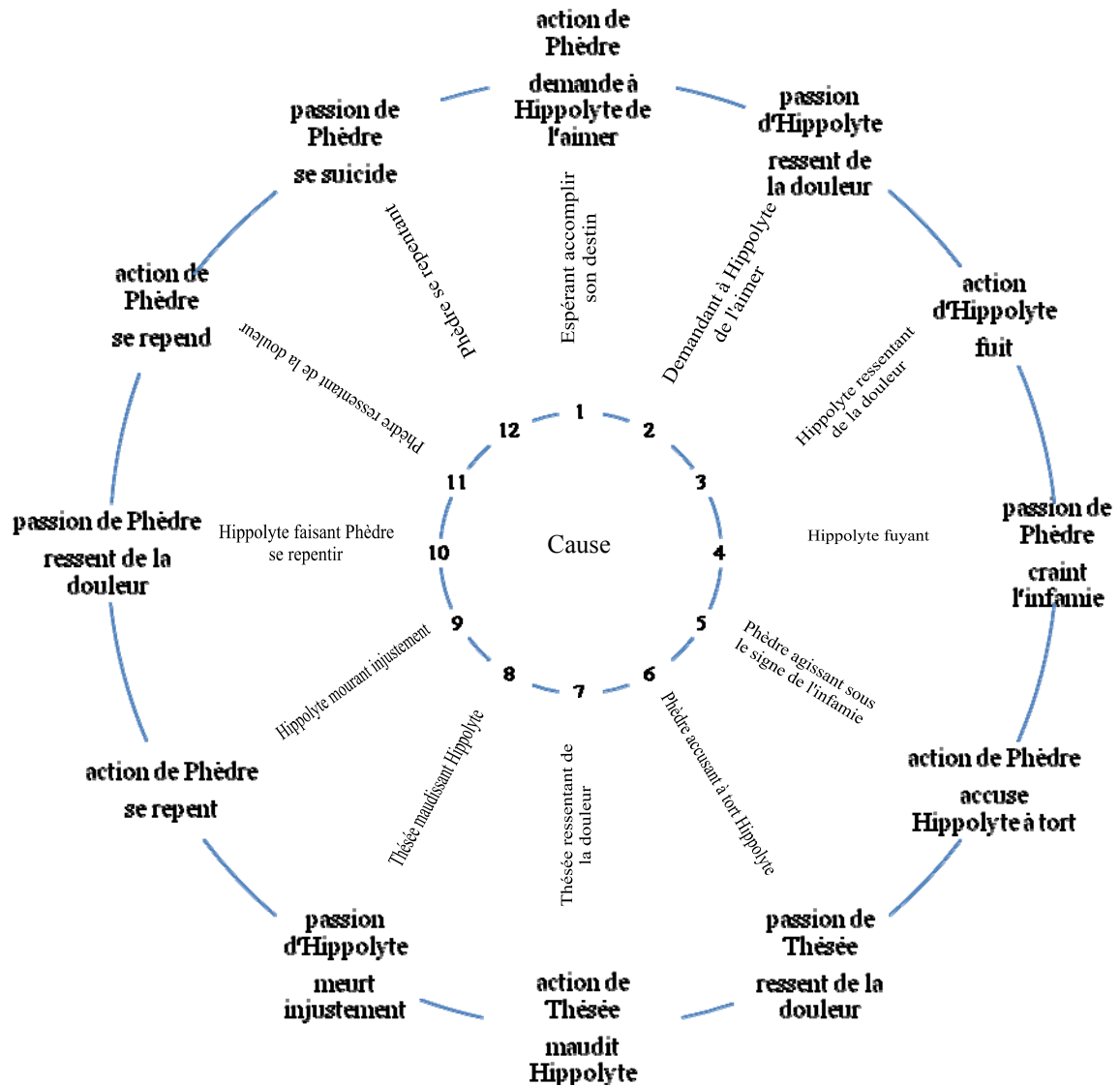
¹⁰⁶³ Denise Cecchinato-Carabin, *Les idées stoïciennes dans la littérature morale de la fin du XVIème siècle au début du XVIIème siècle (1575-1642)*, op. cit., p. 414-415.

protagonistes qui croient à une régence du monde par la fatalité, les deutéragonistes au contraires rétablissent le vrai sens de cette vision déformée. Les protagonistes, souvent sous l'effet de la passion, rejettent la responsabilité de leurs maux et de leurs fautes sur la volonté divine ; mais l'on comprend, en observant le mécanisme de la faute et de la vengeance médité par les chœurs et les postures de contrition des héros le sens chrétien de l'atténuation du fatalisme des passions. En effet, la contrition et la déploration dans l'attente du pardon divin traduit une démarche vers la rédemption. Mais les modes d'obtention du pardon sont différents selon les confessions : Chez La Taille l'obtention de la grâce divine est attendue et ne dépend que de la volonté divine sans l'intervention humaine, d'où l'impression que la passion de Saül semble incontrôlable par le héros, et qu'il suit une évolution qu'il ne maîtrise pas et qui lui semble prédestinée. Les personnages chez Garnier et Montchrestien semblent mettre en scène une coopération humaine dans l'obtention de la grâce divine et du pardon. La collaboration humaine prend son sens dans l'utilisation vertueuse d'une passion : la souffrance.

La représentation des passions dans les tragédies de La Taille, Garnier et Montchrestien répond à un souci d'esthétique littéraire, mais témoigne surtout d'un engagement des dramaturges auprès de la « Cité », afin de montrer sur la scène les exemples qui sauront illustrer une volonté didactique morale, religieuse et politique. Les passions s'approprient alors le théâtre comme pour réparer les malheurs qu'elles ont causées dans l'histoire et permettre au public de découvrir, par leur représentation, les moyens d'empêcher leur exacerbation. La condition humaine est donc mise en scène de façon exemplaire par la dramaturgie et la rhétorique dans une démarche qui permet d'aborder l'ensemble des questions morales, politiques et religieuses du temps.

ANNEXE I **DIAGRAMMES DE L'ENCHAÎNEMENT DES ACTIONS ET PASSIONS** **TRAGIQUES**

Hippolyte, Robert Garnier



Les Juifves, Robert Garnier



ANNEXE II

DRAMATURGES	TRAGEDIES	NOMBRE DE SCENES
Jean de la Taille	<i>Saül Le Furieux</i>	11 scènes
	<i>La Famine ou les Gabéonites</i>	11 scènes
Robert Garnier	<i>Hippolyte</i>	15 scènes
	<i>Les Juifves</i>	17 scènes
	<i>Antigone ou la Piété</i>	15 scènes
	<i>La Troade</i>	14 scènes
	<i>Porcie</i>	13 scènes
	<i>Cornélie</i>	11 scènes
	<i>Marc Antoine</i>	10 scènes
Antoine de Montchrestien	<i>Hector</i>	9 scènes
	<i>La Carthaginoise</i>	11 scènes
	<i>La Reine d'Escosse</i>	9 scènes
	<i>Les Lacènes</i>	10 scènes
	<i>David</i>	9 scènes
	<i>Aman</i>	10 scènes

ANNEXE III

Tirade de Cléopâtre, v. 1928 à 1999.

Marc Antoine, Robert Garnier

CLEOPATRE.

- O Deesse adree en Cypre et Amathonte,
Paphienne Venus, à nos desastres promte,
1930 Pour la race d'Iule, hé si tu prens soucy
De Cesar, que de nous tu n'en prenois aussi ?
Antoine, comme luy, par la suite enchainnee
D'innombrables ayeux estoit venu d'Ence,
Capable de regir dessous mesmes destins,
1935 Vray sang Dardanien, l'empire des Latins.
Antoine, ô pauvre Antoine, Antoine ma chere ame,
Tu n'es plus rien qu'un tronc, le butin d'une lame,
Sans vie et sans chaleur, ton beau front est desteint,
Et la palle hideur s'empare de ton teint.
1940 Tes yeux, deux clairs soleils, où l'Amour prenoit place,
Et en qui Mars logeoit une guerriere audace,
De paupieres couverts, vont noüant en la nuit,
Comme un beau jour caché, qui les tenebres fuit.
Antoine je te pry' par nos amours fidelles,
1945 Par nos cœurs allumez de douces estincelles,
Par nostre saint hymen, et la tendre pitié
De nos petits enfans, nœu de nostre amitié,
Que ma dolente voix à ton oreille arrive,
Et que je t'accompagne en l'infenale rive,
1950 Ta femme et ton amie : entens Antoine, entens,
Quelque part que tu sois, mes soupirs sanglotans.
J'ay vescu jusqu'ici, j'ay la course empennee
De mes ans accomply selon la destinee :
J'ay flory, j'ay regné, j'ay la vengeance pris
1955 De mon frere ennemy, qui m'avoit à mespris :
Heureuse et trop heureuse, hélas ! si ce rivage
Seulement n'eust receu le Romain navigage.
Or maintenant ira mon grand image faux
Dessous la terre ombreuse ensevelir mes maux.
1960 Que dis-je ? où suis-je ? ô pauvre ô pauvre Cleopatre !
O que l'aspre douleur vient ma raison abatre !
Non non je suis heureuse en mon mal devorant,
De mourir avec toy, de t'embrasser mourant,
Mon corps contre le tien, ma bouche desseichee
1965 De soupirs embrasez, à la tienne attachee,
Et d'estre en mesme tombe et en mesme cercueil,
Tous deux enveloppez dans un mesme linceul.
Le plus aigre tourment qu'en mon ame je sente,
Est ce peu que je suis de toy, mon cœur, absente :
1970 Je mourrois tout soudain, tout soudain je mourrois,
Et ja fugitive Ombre avec toy je serois,
Errant sous les cyprés des rives escartees,
Au lamentable bruit des eaux Acheronteas :
Mais je demeure encore, et te survis, à fin
1975 De ton corps honorer devant que prendre fin.
Je veux mille sanglots tirer de mes entrailles,
Et de mille regrets orner tes funerailles :
Tu auras mes cheveux pour tes oblations,
Et mes bouillantes pleurs pour tes effusions,
1980 Mes yeux seront tes feux, car d'eux sortit la flamme
Qui t'embrasa le cœur amoureux de ta Dame.
Vous Compagnes, pleurez, pleurez, et de vos yeux
Faites sur luy tomber un torrent larmoyeux,
Les miens n'en peuvent plus, consommez de la braise
1985 Que vomist ma poitrine ainsi qu'une fournaise.
Plombez vostre estomach de coups multipliez,
Tirez avec effort vos cheveux deliez,
Outragez vostre face : hélas ! pour qui mourantes
Voulons-nous conserver nos beautez languissantes ?
1990 Moy ne le pouvant plus de mes pleurs arrouser,
Que feray-je élarnee, hélas ! que le baiser ?
Que je vous baise donc, ô beaux yeux ma lumiere !
O front siege d'honneur ! belle face guerriere !
O col, ô bras, ô mains, ô poitrine où la mort
1995 Vient de faire (hà mechef !) son parricide effort !
Que de mille baisers, et mille et mille encore,
Pour office dernier ma bouche vous honore :
Et qu'en un tel devoir mon corps affoiblissant
Defaille dessus vous, mon ame vomissant.

ANNEXE IV

Tirade de Thésée, v. 1743 à 1848.

Hippolyte, Robert Garnier

THESEE.

- O sacré geniteur des hommes et des Dieux,
O Neptune adoré des flots audacieux,
1745 D'où me vient ceste peste en mon lignage, infame ?
D'où me vient à ma race une si maudite ame ?
O ciel ! qui bruis souvent la menace, et jamais
Ne punis les méchans de foudres abysmés :
O ciel, injuste ciel, qui pardones les crimes,
1750 Et aux méchancetez, indulgent, nous animes,
Que te sert le tonnerre et ce vorant feu,
Qui grondant si terrible exécute si peu ?
Mais que te sert encor de perdre ta tempeste,
Comme tu fais, battant l'invulnérable teste
1755 Des rochers insensés ? s'il advient quelque fois
Que tu lasches ta foudre après ses longs abois,
Le front et le sourcil des montagnes tes buttes,
A tort sont outragés de tes tempêtes cheutes :
Veu qu'ils n'irritent point par mesfaits comme nous,
1760 Comme nous malheureux, le céleste courroux.
Devriez-vous, Immortels, souffrir un malefice
Si horrible à vos yeux, sans en faire justice ?
Ne devoit-il pas ardre et tomber tout ardent
Au plus creux des enfers, la terre se fendant ?
1765 O Dieux ! lens à punir, vous n'advisez qu'aux fautes
Qu'on fait entreprenant sur vos magestes hautes !
Tu vis monstreux enfant, tu vis donc impuny,
Après m'avoir, ton père, en ma couche honny ?
Tu vis, tu vis barbare, et la lampe céleste
1770 Aussi claire qu'à moy reluit à ton inceste ?
Tu vis, tu vis barbare, et n'as point de souci
Des Dieux qui sont là haut, ny des hommes aussi ?
Les bestes des forêts que tu cours, sanguinaire,
Vivent plus chaste ment en leur brutal repaire.
1775 Car bien qu'en leur poitrine il n'entre que fureur,
Elles ont toutesfois un tel crime en horreur,
Et sans loix et raison qui guident leur courage,
Elles portent respect aux degrés du lignage.
Mais toy serpent infect, sembles avoir tasché
1780 D'assembler mal sur mal, péché dessus péché,
Forfait dessus forfait, ne pouvant ta luxure
Prendre contentement que d'une horrible injure.
Tu t'es fait en un coup coupable triplement,
D'adultère, d'inceste, et de violement.
1785 O Dieux ! vous monstrez bien que vous n'avez plus cure
De nous, ny de ce monde errant à l'aventure !
Si le soing vous touchoit des affaires humains,
S'il vous challoit de nous, ouvrage de vos mains,
Ce traistre incestueux, ce violeur de femme,
1790 Remply d'impiété, cest adultère infame
Ne vivroit à ceste heure, et n'iroit glorieux
Si long temps sans trouver la vengeance des Cieux.
Hélas que nostre vie est de fallaces pleine !
Que de deguisemens en la poitrine humaine !
1795 Que les hommes sont feints, et que leurs doubles cœurs
Se voilent traistrement de visages mocqueurs !
Ce triste forestier, ce chasseur solitaire,
En geste, en contenance, et en propos severe,

Retiré de plaisirs, fuyant oisiveté,
1800 D'un visage rassis sentant sa majesté,
D'un pudique regard, d'un sourcil vénérable,
A le cœur impudent, lascif, abominable.
Or cour où tu voudras, traverse vagabond,
Les terres et les mers de ce grand monde rond :
1805 Cour delà le Sarmate, où le venteux Boree
Blanchist le chef grison du froid Hyperboree :
Cour jusqu'au Garamante, où les torches d'enhaut
Font jaunir le sablon estincelant de chaud :
Tu ne sçaurois fuir les vengeresses peines
1810 De ton impiété, qui te suivront soudaines :
Tu ne sçaurois fuir mes homicides trets,
Qui te viendront surprendre aux lieux les plus secrets.
Mes trets sont inconneus, ils sont inevitables,
Ils décochent par tout, et blessent incurables :
1815 Rien ne leur est couvert, esloigné, destourné,
Et d'aucune distance ils n'ont leur coup borné.
Cour doncque où tu voudras, tu ne sçaurois tant faire
Qu'évites de ton mal le mérité salaire.
Je te suivray par tout d'un cœur plus animeux
1820 Que n'est pour ses petits le sanglier escumeux
Après le caut chasseur, qui d'une main accorte
Les a prins en son fort, et larron les emporte.
Ne sçais-tu pas, chetif, que Neptune le Roy
Des marinières eaux soumises à sa loy,
1825 M'a promis en jurant par les eaux Stygiennes,
M'octroyer par trois fois, trois des demandes miennes ?
O grand Dieu marinier, c'est ores que je veux
Te presenter, dolent, le dernier de mes vœux.
Fay mon cher geniteur, fay que tout à cette heure,
1830 En quelque part que soit Hippolyte, il y meure :
Qu'il descende aux enfers, apaisant la rancœur
Qu'irrité contre luy, je porte dans le cœur.
Ne me refuse point, grand Dieu : car ma priere,
Bien qu'elle te semble estre (ainsi qu'elle est) meurtriere,
1835 Est juste toutefois, et de cerveau rassis
Je te requiers en don le meurtre de mon fils.
Je n'entreprendroy pas de te faire demande
De ce troisieme vœu, que pour chose bien grande :
Et si je ne sentoy mon esprit angoissé
1840 D'extremes passions extremement pressé.
Tu sçais qu'estant là bas aux pieds de Rhadamante,
Prisonnier de Pluton sous la voûte relante,
J'ay tousjours espargné ce vœu, que langoureux
Je despens aujourd'huy contre ce malheureux.
1845 Souviens-toy, grand Dieu, de ta sainte promesse,
Trouble toute la mer, un seul vent ne relaisse
Au creux Eolien, mutine avec les flots
Tes grans troupeaux monstreux que la mer tient enclos.

ANNEXE V

Tirade de Porcie, v. 1603 à 1665.

Porcie, Robert Garnier

PORCIE.

- Tonnez cieux, foudroyez, esclairez, abysmez,
Et ne me laissez rien de mes os consommez
1605 Que ceste terre ingrate enferme en sa poitrine.
Respandez respandez vostre rage maline
Sur mon chef blasphèmeur, et tempestez si bien
Que de moy malheureuse il ne demeure rien.
O Celestes cruels, ô Dieux inequitables,
1610 Avez-vous donc meurtry tant de gens venerables ?
Avez-vous donc meurtry tant d'hommes genereux,
Esbranlez sous l'espoir que vous seriez pour eux ?
O Celestes cruels, est-ce ainsi que le vice
Opprime la vertu, et le tort la justice ?
1615 Est-ce ainsi que le mal est soustenu de vous ?
Est-ce ainsi que le bien porte vostre courroux ?
O cruels ! ô cruels ! que vous fait cest Empire,
Pour le vouloir ainsi par trois Tyrans destruire ?
Que vous a fait mon Brute, et ceux qu'avecque luy
1620 Nous voyons par vos mains abbatu aujourd'huy ?
Ouvre ton sein piteux, ô terre malheureuse,
Et m'engouffre au profond de ta poitrine creuse :
Enfonce enfonce moy dans les gouffres plus creux
Qui se puissent trouver aux Enfers tenebreux :
1625 Englouty moy chetive, et d'une nuict espesse
Bousche mes sens esteints, que la douleur oppresse.
Vous desloyale mer qui courbastes le dos
Sous nos vaisseaux armez, et qui dessus vos flots
Feistes voguer mon Brute, au lieu de me le rendre,
1630 Vous me rendez un corps prest de reduire en cendre ?
Vous ne l'eustes pas tel commis à vostre foy,
Vous le prinstes vivant, vivant rendez-le moy :
Rendez-le moy vivant, vivant vous le receustes,
Rendez-le ainsi vivant comme vivant vous l'eustes.
1635 O folle que je suis ! ô folle d'estimer
Que loyauté se trouve en la parjure mer !
O folle de penser que les ondes cruelles,
Changeant leur naturel me deviennent fidelles !
Vous antres caveux, siege du vieil Pluton,
1640 Vous filles de la nuict, Tisiphone, Alecton,
Vous Rages de là bas, vous Cerbere à trois testes,
Vous fleuves, qui roidis bruyez mille tempestes,
Plongez-moy dans le sein de l'abysme souphreux,
Où logent tourmentez les esprits plus affreux.
1645 Tirez mon cœur ravi de ses mortes entrailles,
Et le repinçotez de flambantes tenailles :
Qu'il rotisse aux brasiers, où les plus tourmentez
Reçoivent le guerdon de leurs mechancetez.
Enflambez, decoupez, brisez, faites resoudre
1650 Mon cœur, mes nerfs, mes os et mes poumons en poudre :
Vos tourmens ne scauroyent, m'estans continuels,
Vaincre les cruautez des celestes cruels.
O terre ! ô ciel ! ô mer ! ô planettes luisantes !

O Soleil eternal en courses rayonnantes !
1655 O Royne de la nuit, Hecate aux noirs chevaux !
O de l'air embruny les lumineux flambeaux !
Si vous avez pouvoir dessus nos destinees,
Si nos fatalitez sont par vous ordonnees,
Que des felicitez, et des cuisans malheurs
1660 Que nous avons icy, vous soyez les auteurs :
Influez dessus moy tant de mortels desastres,
Qu'il ne se treuve plus d'infortunes aux Astres,
Et chetivez si bien mon esprit langoureux
Qu'il ne conçoive rien qui ne soit malheureux.
1665 Hâ las !

ANNEXE VI

Tirade de Cornélie, v. 1825 à 1874. *Cornélie, Robert Garnier*

CORNELIE.

- 1825 O Dieux cruels ! ô ciel ! ô fieres destinees !
O Soleil lumineux, qui dores nos journees !
O flambeaux de la nuit pleins d'infelicités !
Hecate triple en noms, et triple en deités !
Arrachez-moy la vie, estouffez-moy chetive,
1830 Ou dans les creux Enfers poussez-moy toute vive :
Tirez-moi de ce monde, et qu'entre les esprits
Je face resonner les abysmes de cris.
Miserable, dolente, en détresse plongee,
Foissonnant en malheurs et de malheurs rongee,
1835 Que feray-je ? où iray-je ? où auray-je recours
Pour vanger mon outrage, ou pour clorre mes jours ?
Venez Dires. venez. venez noires Furies.
Mais qu'ay-je fait d'horrible, hélas ! qu'ay-je commis
Pour te perdre, mon pere, entre tes ennemis ?
Au moins Ciel permettez permettez à ceste heure
Après la mort des miens que moymesme je meure.
1855 Poussez-moy dans la tombe, ores que je ne puis,
Veuve de tout mon bien recevoir plus d'ennuis :
Et que vous n'avez plus, m'ayant ravi mon Pere,
Ravi mes deux maris, sujet pour me deplaire.
Or toy (ô bien heureuse) à qui la douce mort
1860 A faict, prenant ta vie, un salutaire effort,
Tu ne dois desormais, envieuse Iulie,
Vanger d'un cœur jaloux ton tort sur Cornélie,
Mets fin à ton cholere, Ombre sacree, et voy
Quel malheur j'ay d'avoir, folle, entrepris sur toy.
1865 Voy ma dure langueur, possible l'ayant veuë
Tu seras de pitié toymesme toute esmeuë,
Et te repentiras (si tu n'as bien le cœur
Plus que d'une Tigresse enyvvré de rigueur)
D'avoir ton Adrastee attisé si cruelle
1870 Au cœur de ton Cesar pour une faute telle :
Et par luy fait dresser tant de sanglants tombeaux,
Pour avoir ton Espoux rallumé les flambeaux
De ta couche deserte, indignement jalouse
Contre l'heur usurpé d'une seconde espouse.

ANNEXE VII

Tirade de Cornélie, v. 1909 à 1934. *Cornélie, Robert Garnier*

CORNELIE.

Las, que feray-je plus ? O mes compagnes cheres
1910 Vivray-je hélas vivray-je en ces douleurs ameres,
Veufve de mes Espoux, de mon Pere, et du bien
Qu'avoit en liberté mon lignage ancien ?
Las ! me faudra-t'il voir la maison de Pompee,
Maison de tant d'honneur, par Antoine occupee ?
1915 Voir les beaux ornemens que le monde soubmis
Luy avoit amassez, orner ses ennemis ?
Vendre sous une pique, et voir mettre en criees
De mille nations les richesses trices ?
Meurs plustost Cornélie : et pour nourrir ton corps
1920 Ne fay que ces deux Chefs en vain paroissent morts :
Qu'on ne trionfe d'eux en eternal diffame,
Sur toy fille de l'un, et de l'autre la femme.
Mais las ! si je trespasse ains que d'avoir logé
Dans un sombre tombeau mon pere submergé,
1925 Qui en prendra la cure ? iront ses membres vagues,
A jamais tourmentez, par les meurtrieres vagues ?
Mon Pere je vivray, je vivray mon Espoux,
Pour faire vos tombeaux, et pour pleurer sur vous,
Languissante, chetive, et de mes pleurs fumeuses
1930 Baigner plaintivement vos cendres genereuses :
Puis sans humeur, sans force, emplissant de sanglots
Les vases bien-heureux qui vous tiendront enclos,
Je vomiray ma vie, et tombant legere Ombre,
Des esprits de là bas j'iray croistre le nombre.

ANNEXE VIII

Tirade de Nathan, v. 1111 à 1152. *David, Antoine de Montchrestien*

NATHAN.

- C'est pour toy que ie parle. Hipocrite, c'est toy
Qui mesprises ton Dieu, qui violes sa loy,
Qui, sous le masque faux de ce visage honneste,
Caches vn cœur de bouc et des desirs de beste.
Elle a ta bouche iniuste vn iuste arrest donné,
Et sous le nom d'autrui toy-mesme a condamné!
O cruel adultere! ô vermisseau de terre!
Leue l'œil à la main qui brandit le tonnerre :
C'est Dieu qui parle ainsi : l'ay ton chef couronné,
1120 le t'ay par l'onction aux sceptres destiné,
l'ay rompu les desseins de ton Prince aduersaire,
l'ay contraint tes haineux iusques à te bien faire,
le t'ay fait triompher sur tous tes ennemis,
Les femmes de ton maistre en ta couche i'ay mis,
le t'ay fait habiter sa superbe demeure,
De nouuelles faueurs ie t'honore à toute heure,
Et s'il se peut plus outre attaindre du souhait,
Demande seulement, ie te le rendray fait :
Pourquoy donc, lasche, ingrat, adultere execrable,
1130 Oubliant et toy-mesme et mon nom redoutable,
As-tu commis d'un coup deux forfaits furieux ?
Pensis-tu me surprendre ou m'aveugler les yeux,
Yeux qui ne ferment point sur celuy qui m'offence
Meschant, ouure l'oreille et reçois ta sentence.
Comme tu vins fraper Vrie en trahison
Par le glaive Ammonite, afin qu'en ta maison
Par adultere entrast sa femme bien aimee,
Que le nom d'impudique a partout diffamee,
Tes fils mesmes, tes fils ta mort pourchasseront;
1140 Les meurtres desormais chez toy ne cesseront.
Puisque contre ma loy ton execrable flamme
D'un espoux innocent a desbauché la femme,
l'iray ton lict Royal d'incestes emplissant ;
Tes fils denaturez, toute honte chassant,
Coucheront sans respect avec tes concubines,
Et ne cacheront point leurs lubriques rapines.
Tu commis l'adultere à l'ombre de la nuict;
Mais ce grand œil du Ciel qui sur le monde luit
Décourrira leur faute aux yeux de tout le monde,
1150 Afin que ton dur front de honte se confonde.
Et puis ose irriter le Monarque des Cieux;
Tu le sçauras auoir des mains comme des yeux!

BIBLIOGRAPHIE

I-SOURCES PREMIERES

A- CORPUS D'ETUDE

Garnier, Robert, *Antigone ou la pitié*, in *Théâtre complet*, Tome VI, Edition critique, établie, présentée et annotée par Jean-Dominique Beaudin, Paris, Honoré Champion Editeur, 1997.

Garnier, Robert, *Cornélie*, in *Œuvres complètes*, Texte établi par Raymond Lebègue, Paris, Les Belles Lettres, 1973.

Garnier, Robert, *Les Juifves*, in *Les Juifves, Hippolyte*, Texte établi et présenté par Raymond Lebègue, Paris, Les Belles Lettres, 2000.

Garnier, Robert, *Hippolyte*, in *Les Juifves, Hippolyte*, Paris, Les Belles Lettres, 2000.

Garnier, Robert, *Marc Antoine*, in *Œuvres complètes*, texte établi et présenté par Raymond Lebègue, Paris, Les Belles Lettres, 1974.

Garnier, Robert, *Porcie*, in *Œuvres complètes*, texte établi et présenté par Raymond Lebègue, Paris, Les Belles Lettres, 1973.

Garnier, Robert, *La Troade*, in *Théâtre complet*, Tome V, Edition critique, établie, présentée et annotée par Jean-Dominique Beaudin, Paris, Honoré Champion Editeur, 1999.

Montchrestien, Antoine (de), *Les tragédies de Montchrestien*,
nouvelle édition d'après l'édition de 1604 avec notice et
commentaire par L. Petit de Julleville, Paris, E. Plon, Nourrit
et Cie, Imprimeurs-éditeurs, 1891.

Jean de La Taille, *Saül le furieux, La famine ou les Gabéonites*,
Edition critique avec introduction et notes par Elliott Forsyth,
Paris, Librairie Marcel Didier, 1968.

B- ŒUVRES DE L'ANTIQUITE A LA RENAISSANCE

Manuscrit 559, *Les caractères de la tragédie. Essais sur la tragédie*,
Bibliothèque Nationale, Fonds Français, Nouvelles
acquisitions, n°559.

La Bible de Jérusalem, traduite en français sous la direction de
l'Ecole biblique de Jérusalem, Les Editions du Cerf / Groupe
Fleurus-Mame, 2001.

Andronicus, *Des Passions*, in Arnim, III, n° 391.

Augustin (saint), *La Cité de Dieu*, Texte latin et traduction française
avec une introduction et des notes par Pierre de Labriolle,
Paris, Librairie Garnier Frères, Tome premier, 1941.

Aquin, Thomas (d'), *Somme Théologique*, Paris, Les Editions du
Cerf, Tome I-II, 1984.

Aquin, Thomas (d'), *Somme Théologique*, Paris, Les Editions du Cerf, Tome II-II, 1985.

Aristote, *Poétique*, Introduction, traduction nouvelle et annotation de Michel Magnien, Paris, Librairie Générale Française, Le Livre de Poche, 1990.

Aristote, *La Poétique*, Texte établi et traduit par R. Dupont-Roc et J. Lallo, Paris, Seuil, 1980.

Aristote, *Rhétorique*, Texte établi et traduit par Médéric Dufour, Paris, Les Belles Lettres, Collection des Universités de France, Tome II, Livre II, 2002.

Aristote, *Ethique à Nicomaque*, Nouvelle traduction avec introduction, notes et index par J. Tricot, Paris, Librairie philosophique J. Vrin, 1997.

Aristote, *La Politique*, Nouvelle traduction avec introduction, notes et index par J. Ticot, Paris, Librairie philosophique J. Vrin, 1996.

Bellay, Joachim (Du), *Défense et Illustration de la langue française*, in *Les Regrets*, Préface de Jacques Borel, Paris, Editions Gallimard, 1967.

Bèze, Théodore (de), *Abraham sacrifiant*, Edition critique avec Introduction et Notes par Keith Cameron, Kathleen M. Hall, Francis Higman, Paris, Librairie Minard, 1967.

Benedicti, *La somme des Pechez et le remede d'iceux, conscientiae*, Cologne, 1610.

Cicéron, *De finibus*, Paris, Les Belles Lettres, 1949.

Cicéron, *Les Tusculanes*, in *Les Stoïciens*, Paris, La Pléiade, Gallimard, 1962.

Calvin, Jean, *L'institution de la religion chrétienne*, Edition nouvelle publiée par la Société Calviniste de France, Genève, Labor et Fides, Tome Premier, 1967.

Calvin, Jean, *L'institution de la religion chrétienne*, Edition nouvelle publiée par la Société Calviniste de France, Genève, Labor et Fides, Tome Second, 1955.

Garnier, Robert, « Hymne de la monarchie », in Robert Garnier, *Les Juifves ; Bradamante ; Poésies diverses*, Texte établi et présenté par Raymond Lebègue, Paris, Les Belles Lettres, 1949.

Epître dédicatoire à Monseigneur De Joyeuse Duc, in Robert Garnier, *Les Juifves, Hippolyte*, Texte établi et présenté par Raymond Lebègue, Paris, Les Belles Lettres, 2000.

Horace, *Art poétique, Epîtres*, Trad. F. Villeneuve, Paris, Les Belles Lettres, Collection des Universités de France, 1941.

Lactance, *Divinae institutiones*, Edité et traduit par P. Monat, Paris, Les Editions du Cerf, 1986.

Lucrèce, *De rerum natura*, Paris, Flammarion, 1997.

Diogène Laërce, *Vies et opinions des philosophes illustres*, Livre VII, in *Les Stoïciens*, Texte traduit par Emile Bréhier, édités par

Pierre-Maxime Schuhl, Paris, Editions Gallimard, Bibliothèque de la pléiade, 1999.

Montchrestien, Antoine (de), *Les Tragédies de Antoine de Montchrestien, sieur de Vasteville.*, Rouen, G. Petit, 1601, 2 parties en 1 vol., in-8°.

Peletier, Jacques, *Art poétique*, in *Traité de poétique et de rhétorique de la Renaissance*, Introduction et notes de Francis Goyet, Paris, Librairie Générale Française, Classiques de Poche, 1990.

Platon, *Timée*, Traduction de Rivaud, Paris, Les Belles Lettres, 1925.

Plutarque, *Des contradictions des stoïciens*, in *Les Stoïciens*, Paris, La Pléiade, Gallimard, 1962.

Plutarque, *Vie parallèles des hommes illustres*, Traduction de J. Amyot, Paris, Le club français du livre, 1953, selon l'Édition Vascosan, 1567, Tome II.

Plutarque, *Vies parallèles*, Traduction de J. A. Pierron revue par Françoise Frazier, Introduction, notices et notes de Jean Sirinelli, Paris, Flammarion, 1995.

Quintilien, *Institution oratoire*, Texte établi et traduit par Jean Cousin, Paris, Les Belles Lettres, Tome IV, Livres VI et VII, 2003.

Quintilien, *Institution oratoire*, Texte établi et traduit par Jean Cousin, Paris, Les Belles Lettres, Tome VI, Livres X et XI, 2003.

Sénèque, *Agamemnon*, in *Tragédies*, Tome II, Paris, Les Belles Lettres, 1999.

Sénèque, *Hercule furieux*, in *Tragédies*, Tome I, Paris, Les Belles Lettres, 1961.

Sénèque, *Medea*, Paris, Les Belles Lettres, 1961.

Sénèque, *Œdipe*, in *Tragédies*, Tome II, Paris, Les Belles Lettres, 1999.

Sénèque, *Phèdre*, in *Tragédies*, Tome I, Paris, Les Belles Lettres, 1961.

Sénèque, *Les Phéniciennes* in *Tragédies*, Tome I, Paris, Les Belles Lettres, 1961.

Sénèque, *Les Troyennes*, in *Tragédies*, Tome I, Paris, Les Belles Lettres, 1961.

Sénèque, *Thyestes*, in *Tragédies*, Tome II, Paris, Les Belles Lettres, 1999.

Sénèque, *De brevitae vitae*, Ed. A. Flobert, Paris, Hatier / Les Belles Lettres, 1994.

Sénèque, *De brevitae vitae*, Paris, Les Belles Lettres, 1949.

Sénèque, *Consolation à Marcia*, in *Dialogues*, Paris, Les Belles Lettres, 1961.

Sénèque, *De constantia sapientis*, Paris, Les Belles Lettres, 1950.

Sénèque, *De ira*, Paris , Les Belles Lettres, 1961.

Sénèque, *Lettres à Lucilius*, Tomes I à V, Paris, Les Belles Lettres, 1995.

Sénèque, *Lettres à Lucilius*, Ed. F. Préchac et H. Noblot, Tome I, Paris, Les Belles Lettres, 1995.

Sénèque, *Lettres à Lucilius*, Ed. F. Préchac et H. Noblot, Tome II, Paris, Les Belles Lettres, 1993.

Sénèque, *Lettres à Lucilius*, Ed. F. Préchac et H. Noblot, Tome III, Paris, Les Belles Lettres, 1995.

Sénèque, *Lettres à Lucilius*, Ed. F. Préchac et H. Noblot, Tome IV, Paris, Les Belles Lettres, 1971.

Sénèque, *Lettres à Lucilius*, Ed. F. Préchac et H. Noblot, Tome V, Paris, Les Belles Lettres, 1991.

Sénèque, *De providentia*, Paris, Les Belles Lettres, 1950.

Sénèque, *De tranquillitate animi*, Paris, Les Belles Lettres, 1950.

Sénèque, *De vita beata*, Paris, Les Belles Lettres, 1949.

Scaliger, Julius Caesar, *Poetices libri septem*, Lyon, A. Vicentium, 1561.

Taille, Jean (de la) *De l'Art de la tragédie*, in *Saül le furieux, La famine ou les Gabéonites*, Edition critique avec introduction et notes par Elliott Forsyth, Paris, Librairie Marcel Didier, 1968.

II SOURCES SECONDES

A OUVRAGES SUR LA TRAGÉDIE DE LA RENAISSANCE ET DU XVII^e SIÈCLE

Buron, Emmanuel, « Introduction », in Emmanuel Buron, *Lectures de Robert Garnier : Hippolyte, les Juives*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2000.

Castelvetro, Lodovico, *Poetica d'Aristotele vulgarizzata e sposta*, texte établi par Werther Romani, Bari, Guiseppe Laterza et figli, Coll. « Scittori d'Italia », 1978-1979, 2 vol.

Caigny, Florence (de). *Imitation, traduction et adaptation des tragédies de Sénèque aux XVI^e et XVII^e siècles en France*, Thèse de l'Université de Paris IV soutenue sous la direction de Georges Forestier, 2004, 1132 p.

Charpentier, Françoise, « l'Art de la tragédie de Jean de La Taille et la doctrine classique », in *Par Ta colère nous sommes consumés. Jean de La Taille auteur tragique*, Textes réunis par Marie-Madeleine Fragonard, Orléans, Paradigme, 1998.

Charpentier, Françoise, *Pour une lecture de la tragédie humaniste (Jodelle, Garnier, Montchrestien)*, Saint-Etienne, Publications de l'Université de Saint-Etienne, 1979.

Charpentier, Françoise, *Les débuts de la tragédie héroïque : Antoine de Montchrestien (1575-1621)*. Thèse présentée devant l'Université de Paris IV, Service de reproduction des thèses, Université de Lille III, 1981.

Dandrey, Patrick, « La rédemption par les lettres dans l'occident mélancolique (1570-1670). Contribution à une histoire de la jouissance esthétique », in *Le Loisir lettré à l'âge classique*, essais réunis par M. Fumaroli, Ph.-J. Salazar et E. Bury, Genève, Droz, 1996.

Dobby-Poirson, Florence, *Le pathétique dans le théâtre de Robert Garnier*, Paris, Honoré Champion Editeur, 2006.

Faguet, Emile, *La tragédie française au XVIème siècle (1550-1600)*, Genève, Slatkine reprints, 1969.

Forestier, Georges, *Passions tragiques et règles classiques. Essai sur la tragédie française*, Paris, Presses Universitaires de France, 2003.

Fragonard, Marie-Madeleine, « Introduction », in *Par Ta colère nous sommes consumés. Jean de la Taille, auteur tragique*, textes réunis par Marie-Madeleine Fragonard, Orléans, Paradigme, 1998.

Griffiths, Richard, *The dramatic technique of Antoine de Montchrestien, rethoric and style in french Renaissance tragedy*, Oxford, Oxford University Press, 1970.

Horace, *Art poétique, Epitres*, Traduction de F. Villeneuve, Paris, Les Belles Lettres, 1941.

Jacquot, Jean, « Sénèque, la Renaissance et nous », in *Les Tragédies et le Théâtre de la Renaissance*, Paris, Editions du Centre National de la Recherche Scientifique, 1973.

Jondorf, Gillian, *French Renaissance Tragedy*, Cambridge, Cambridge University Press, 1990.

Kreyder, Laura, « Sur la dramaturgie de La Taille : l'Art de la tragédie », in *Le théâtre biblique de Jean de La Taille. Etudes sur Saül le furieux, De l'Art de la tragédie, La famine ou les Gabéonites*, Etudes recueillies par Yvonne Bellenger, Paris, Honoré Champion Editeur, 1998.

Lajarte, Philippe (de), « La passion amoureuse et sa représentation dans la première partie des *Angoisses douloureuses* d'Hélisenne de Grenne », in *La peinture des Passions de la Renaissance à l'âge classique*, Actes du colloque international, Publication de l'Université de Saint -Etienne, 1995.

Lazard, Madeleine, *Le théâtre en France au XVIème siècle*, Paris, Presses Universitaires de France, 1980.

Lebègue, Raymond, Préface, in *Les tragédies de Sénèque et le théâtre de la Renaissance*, Paris, Editions du Centre National de la Recherche Scientifique, 1973.

Lebègue, Raymond, « Christianisme et libertinage chez les imitateurs de Sénèque en France », in *Les tragédies de Sénèque et le théâtre de la Renaissance*, Paris, Editions du Centre National de la Recherche Scientifique, 1973.

Lebègue, Raymond, Notice de *Porcie*, in Robert Garnier, *Porcie*, in *Œuvres complètes*, texte établi et présenté par Raymond Lebègue, Paris, Les Belles Lettres, 1973.

Lebègue, Raymond, « La vie, les œuvres et les idées », in *Le théâtre biblique de Jean de La Taille. Etudes sur Saül le furieux, De l'Art de la tragédie, La famine ou les Gabéonites*, Etudes recueillies par Yvonne Bellenger, Paris, Honoré Champion Editeur, 1998.

Lestringant, Franck, « Sénèque, la Bible et les malheurs fondamentaux de *Saül* à *La Famine* » in *Par ta colère nous sommes consumés. Jean de la Taille, auteur tragique*, textes réunis par Marie-Madeleine Fragonard, Orléans, Paradigme, 1998.

Mazouer, Charles, « La théologie de Garnier dans *Hippolyte* et *les Juifves* : du destin à la Providence », in Emmanuel Buron, *Lectures de Robert Garnier : Hippolyte, les Juifves*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2000.

Mazouer, Charles, *Le Théâtre Français de la Renaissance*, Paris, Honoré Champion Editeur, 2002.

Millet, Olivier, « L'ombre dans la tragédie française (1550-1640), ou l'enfer sur la terre. » in *Tourments, doutes et ruptures dans l'Europe des XVI et XVII siècles*, Actes du Colloque de Nancy, Champion, 1995.

Millet, Olivier, « La tragédie humaniste de la Renaissance (1550-1580) et le sacré », in *Le théâtre et le sacré*, Actes et colloques, n° 45, Publications du laboratoire *Théâtres*,

Langages, Sociétés dirigé par Anne Bouvier Cavolet, Paris, Klincksieck, 1996.

Moins, Catherine, *Lectures d'une œuvre : Saül le furieux, La famine ou les Gabéonites de Jean de La Taille*, Paris, Editions du Temps, 1998.

Morel, J., « Robert Garnier », in *Littérature française*, « La Renaissance », III, Paris, Arthaud, 1973.

Mouflard, M.-M., *Robert Garnier, 1545-1590, Etude biographique et littéraire*, La Ferté-Bernard, Bellanger et La Roche-sur-Yon, Imprimerie Centrale de l'Ouest, Volume II : « L'Oeuvre », 1963.

Seidmann, David, *La Bible dans les Tragédies Religieuses de Garnier et de Montchrestien*, Paris, Editions A. G. Nizet, 1971

Weinberg, Bernard, *Critical prefaces of the french Renaissance*, New York, AMS Press, Northwestern University Humanities series, volume 20, 1970

B AUTRES ETUDES CRITIQUES

Arnould, Jean-Claude, « Les visages de la douleur dans les récits tragiques du XVI^e siècle » in *La peinture des Passions de la Renaissance à l'âge classique*, Actes du colloque international, Publication de l'Université de Saint -Etienne, 1995

Aubignac, François Hédelin(abbé d'), *La Pratique du théâtre*, Paris, éd. Hélène Baby, Champion, 2000

- Augustin (Saint), *Les Confessions*, traduction d'Arnauld d'Andilly, seconde édition, Veuve Camusat et Pierre Le Petit, 1649
- Balavoine, C. & Laurens, P., *La statue et l'empreinte. La poétique de Scaliger*, Études réunies et présentées par C. Balavoine et P. Laurens, Paris, Librairie philosophique J. Vrin, Collection l'Oiseau de Minerve, 1986.
- Bayet, Albert, *Le suicide et la morale*, Paris, Librairie Félix Alcan, 1922.
- Bernard, Michel, *Le corps*, Paris, Seuil, 1995.
- Bray, René, *La Formation de la doctrine classique en France*, Paris, Nizet, 1983.
- Bréhier, Emile, *Chrysippe et l'ancien stoïcisme*, Paris ; Londres, Gordon et Breach, 1971.
- Brun, Jean, *Le stoïcisme*, Paris, PUF, 1998.
- Cecchinato-Carabin, Denise. *Les idées stoïciennes dans la littérature morale de la fin du XVIème siècle au début du XVIIème siècle (1575-1642)*. Thèse littérature française Doctorat nouveau régime : Université de Paris III, 1999 . 710 p.
- Chirpaz, François, *Le corps*, Paris, PUF, 1963.
- Declercq, Gilles, *L'art d'argumenter*, Paris, Editions universitaires, 1992.
- Dupont, Florence, *Le théâtre latin*, Paris, Armand Colin/HER, 1988-1999.

Dupont, Florence, *Les monstres de Sénèque. Pour une dramaturgie de la tragédie romaine*, Paris, Editions Belin, 1995.

Favez, Charles, « Le pessimisme de Sénèque », *Revue des Etudes Latines*, XXV, 1948, p. 158-163.

Federici, Carla, *Réalisme et dramaturgie. Etude de quatre écrivains Garnier, Hardy, Rotrou, Corneille*, Paris, A. G. Nizet, 1974

Forsyth, Elliot, *La tragédie française de Jodelle à Corneille (1553-1640). Le thème de la vengeance*, Paris, Honoré Champion Editeur, 1994.

Fragonard, Marie-Madeleine, *La pensée religieuse d'Agrippa d'Aubigné et son expression*, Paris, Diffusion Didier Erudition, 1986.

Goyet, Francis, « Introduction » in *Traité de poétique et de rhétorique de la Renaissance*, Introduction et notes de Francis Goyet, Paris, Librairie Générale Française, Classiques de Poche, 1990.

Gras, Maurice, *Robert Garnier, son art et sa méthode*, Genève, Droz, 1965.

Grimal, Pierre, *Sénèque*, Paris, Fayard, 1991.

Grimal, Pierre, « Les Tragédies de Sénèque, in *Les tragédies de Sénèque et le théâtre de la Renaissance*, Editions du Centre National de la Recherche Scientifique, Paris, 1973.

- Guillemin, A., « Sénèque directeur d'âmes », *Revue des Etudes Latines*, XXX, 1953, p. 202-219.
- Guillemin, A., « Sénèque directeur d'âmes », *Revue des Etudes Latines*, XXXI, 1954, p. 215-234.
- Guiraud, P., *Le langage du corps*, Paris, PUF, 1980.
- Heuze, Philippe, *L'image du corps chez Virgile*, Ecole française de Rome, 1985.
- Homère, *Iliade*, texte établi et traduit par Paul Mazon, Paris, Les Belles Lettres, 1938.
- Jacques, André, *Le vocabulaire latin de l'anatomie*, Paris, Les Belles Lettres, Collection d'études anciennes. Série latine ; 59, 1991.
- Jacquot, Jean, « Sénèque, la Renaissance et nous », in *Les Tragédies et le Théâtre de la Renaissance*, Paris, Editions du Centre National de la Recherche Scientifique, 1973.
- Jouanna, Arlette, « A propos du programme d'histoire moderne des concours d'Agrégation et de CAPES 2000-2001 », in *la Nouvelle revue du XVIème siècle*, 18/2-2000, Genève, Droz, 2000.
- Jehasse, Jean, « L'architecture de la *Poétique* », in *La statue et l'empreinte. La poétique de Scaliger*, Etudes réunies et présentées par C. Balavoine & P. Laurens, Paris, Librairie philosophique J. Vrin, Collection l'Oiseau de Minerve, 1986.
- Jouana, J., *Nature de l'homme d'Hippocrate*, édité, traduit et commenté, Berlin, Akademie-Verlag, 1977.

Kibédi-Varga, Áron, *Rhétorique et littérature*, Paris, librairie Klincksieck, 2002.

Lagrée, Jacqueline, « Juste Lipse : destins et Providence », in *Le stoïcisme au XVIème et XVIIème siècles*, acte du Colloque CERPHI (4-5 Juin 1993), Caen, Cahiers de philosophie politique et juridique, 1994.

Le Gras, Jacques, *La Rethorique françoise ou les preceptes de l'ancienne et vray eloquence, accomodés à l'usage de la conversation et de la société civile, du barreau et de la chair*, Paris, A. de Raffle, 1671.

Magnien, Michel, « Introduction » in Aristote, *Poétique*, Introduction, traduction nouvelle et annotation de Michel Magnien, Paris, Librairie Générale Française, Le Livre de Poche, 1990.

Merleau-Ponty, Maurice, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1971.

Mornet, Daniel, *Histoire de la littérature française classique (1660-1700). Ses caractères véritables. Ses aspects inconnus*, Paris, Colin, 1940.

Mouchel, Christian, *Cicéron et Sénèque dans la rhétorique de la Renaissance*, Marburg, Hitzeroth, 1990.

Nadal, Abbé, « Observations sur la tragédie ancienne et moderne » in *Œuvres mêlées*, Briasson, 1738.

Paracelse, *L'alchimie et les stoïciens*, in J. Lagree Ed., *Cahiers de philosophie politique et juridique*, 25, « Le stoïcisme au XVIe et au XVIIe siècle », P.U. de Caen, 1994.

Peter, Jean-Pierre, *Trois « propos sur la douleur »*, Paris, Quai Voltaire Histoire, 1993.

Pigeaud, Jackie, *La maladie de l'âme*, Paris, Les Belles Lettres, 1989.

Pittet, Armand, *Essai d'un vocabulaire philosophique de Sénèque*, Paris, Les Belles Lettres, 1937.

Rey, Roselyne, *Histoire de la douleur*, Paris, Edition de la découverte, Collection Histoire des Sciences, 1993.

Rodier, G., « La cohérence de la morale stoïcienne », in *Etudes de philosophie grecque*, Paris, 1926.

Romilly, Jacqueline (de), *La tragédie grecque*, Paris, Presses Universitaires de France, Collection Quadrige, 1997.

Ronsard, *Abrégé de l'art poétique français*, in *Traité de rhétorique et de poétique de la Renaissance*, Paris, Librairie Générale Française, Classiques de Poche, 1990.

Scheler, Max, *Le sens de la souffrance*, Paris, Editions Montaigne, Collection Philosophie de l'esprit, 1936.

Scherrer, Jacques, *La dramaturgie classique en France*, Saint-Genouph, Librairie Nizet, 2001.

Schilder, P., *L'image du corps : étude des formes constructives de la psyché*, trad. F. Gautheret et P. Truffert, Collection Connaissance de l'inconscient, Paris, 1977.

Schwob, Marc, *La douleur*, Paris, Flammarion, Collection Dominos ; 39, 1994.

Stein, Edith, *De la Personne*, Paris : Edition du Cerf ; Fribourg : Editions Universitaires, 1992.

Thou, Jacques-Auguste (de), *Mémoires*, in Buchon, *Choix de chroniques et mémoires sur l'histoire de France (XVI^e siècle)*, Paris, Desrez, 1836, in-8°.

Yates, Frances A., « Some new light on l'*Escossoise* of Antoine de Montchestien », M.L.R., XXII, 1927.

Zanta, Léontine, *La Renaissance du stoïcisme au XVI^{ème} siècle*, Paris, 1914, Slatkine Reprints, 1975.

C Outils de Travail

Bloch, Oscar & Wartburg, Walther (von), *Dictionnaire étymologique de la langue française*, Paris, Presses Universitaires de France, 1996.

Boissieu, Jean-Louis (de) & Garagnon, Anne-Marie, *Commentaires stylistiques*, Troisième édition, Editions SEDES, 1997.

Dictionnaire culturel du christianisme, Paris, Editions du Cerf/Nathan, 1994.

Dictionnaire de spiritualité, ascétique et mystique, Paris, Editions Beauchesne, 1984

Dictionnaire de théologie catholique, Tome Quatrième, Première partie, Paris, Librairie Letouzey et Ané, 1924.

Dictionnaire de théologie catholique, Fascicule XCIX., Paris, Librairie Letouzey et Ané, 1932.

Dictionnaire de théologie catholique, Fascicule C., Paris, Librairie Letouzey et Ané, 1932.

Dictionnaire de théologie catholique, Fascicule CI-CII., Paris, Librairie Letouzey et Ané, 1933.

Dictionnaire de théologie catholique, Tome neuvième, Première partie, Paris, Librairie Letouzey et Ané, 1926.

Gaffiot, F., *Dictionnaire latin-français*, Paris, Hachette, 1934.

Greimas, Algirdas Julien & Keane, Teresa Mary, *Dictionnaire du moyen français. La Renaissance*, Paris, Editions Larousse, 1992.

Margeron, Claude & Folena, Gianfranco, *Dictionnaire Français-Italien*, Paris, Editions Larousse-Bordas, HER, 1999.

Alain Rey, *Dictionnaire historique de la langue française*, Paris, Le Robert, 1998.

The Concise Oxford Dictionary, Tenth Edition, Edited by Judy Pearsall, New York, Oxford University Press, 1999.

Vocabulaire de théologie biblique, Publié sous la direction de Xavier Léon-Dufour, Paris, Les Editions du Cerf, 2007.

SOMMAIRE

REMERCIEMENTS	p.5
INTRODUCTION	p.8
PREMIERE PARTIE : DRAMATURGIE DES PASSIONS	p.24
CHAPITRE I : TYPOLOGIE ET DÉFINITION DES PASSIONS SELON LES PERSONNAGES	p.29
TRAGEDIES DE LA TAILLE	p.32
TRAGEDIES DE GARNIER	p.33
TRAGEDIES DE MONTCHRESTIEN	p.39
CHAPITRE II : LES PASSIONS DANS LA STRUCTURE INTERNE DU TEXTE TRAGIQUE	p.44
• Passions et personnages	p.46
• L'événement pathétique	p.48
A -LES PERSONNAGES : RÔLES COLLECTIFS, RÔLES INDIVIDUELS	p.50
1 – Répartition significative des passions entre les protagonistes et les deutéragonistes	p.51
2 – Typologie analytique des passions correspondant aux protagonistes et aux deutéragonistes	p. 68
• Passions chez les protagonistes	p.69
• Passions chez les deutéragonistes	p.78
B – DU NŒUD VERS LE DÉNOUEMENT	p.83
1 – Définition du nœud	p.83
2 – La place des passions dans les obstacles et les péripéties	p.85
3 – La place de la péripétie	p.91
4 – Influence des passions sur les péripéties	p.95

C – UNITÉS D’ACTION ET DE TEMPS	p.97
1 – Définition de l’unité d’action et de l’unité de temps	p.97
2 – Les passions comme moteur de l’action	p.99
3 – Le rôle des passions dans l’unification du temps	p.106
4 – Les rapports entre unité d’action et unité de temps	p.110

CHAPITRE III : LES PASSIONS DANS LA STRUCTURE EXTERNE DU TEXTE TRAGIQUE

p.112

A – L’UNITÉ DE LIEU	p.112
1 – Définition de l’unité de lieu	p.112
2 – Passions et extension des lieux : rôle des passions dans l’unification des lieux	p.117

B – STRUCTURES DE LA PIÈCE ET DE L’ACTE	p.123
1 – Influence des passions sur la structure de la pièce : la place du dénouement	p.124
2 – Passions et signification du nombre de scènes	p.134

C – FONCTIONS DES FORMES DE LA SCÈNE ET DE L’ÉCRITURE THÉÂTRALE DANS LA REPRÉSENTATION DES PASSIONS	p.140
1 – La tirade	p.140
2 – Le monologue	p.147
3 – Le dialogue stichomythique	p.154
4 – Le récit : les passions, la vraisemblance et les bienséances	p.163

DEUXIÈME PARTIE : POÉTIQUE ET RHÉTORIQUE DES PASSIONS. IMITATION & RÉINVENTATION

p.177

CHAPITRE I : INVENTION DANS LES TRAGÉDIES. LES SOURCES MAJEURES DE LA REPRÉSENTATION DES PASSIONS

p.180

A – LA BIBLE	p.182
JEAN DE LA TAILLE	p.182
ROBERT GARNIER	p.187
ANTOINE DE MONTCHRESTIEN	p.193

B – L’HISTOIRE	p.198
-----------------------	--------------

C – SÉNÈQUE	p.213
--------------------	--------------

CHAPITRE II : DISPOSITION : LA PROGRESSION DES PASSIONS DANS LA COMPOSITION TRAGIQUE	p.230
---	--------------

A – UNE COMPOSITION EN CRESCENDO. INTÉGRATION DU SCHÉMA <i>DOLOR, FUROR, NEFAS</i>	p.231
---	--------------

B – LA PÉRORAISON	p.243
• La péroration entre l’acte IV et l’acte V	p.245
• Tableau récapitulatif des moments de la péroration	p.247

C – LE RÔLE DES CHŒURS DANS LA COMPOSITION RHÉTORIQUE	p.251
--	--------------

1 – Le rôle structurant du chœur dans la progression rhétorique passionnelle : comparaison avec Sénèque	p.252
2 – Structure du chant choral et maîtrise des passions	p.258

CHAPITRE III : PASSION ET ÉLOCUTION	p.260
--	--------------

A – RHÉTORIQUE DU DISCOURS ET IMAGES	p.260
1 – Tirades construites sur la progression d’un système d’images et scandées par des apostrophes rhétoriques	p.261
2 – Phénomènes d’insistance et d’amplification : figures de répétition et tropes	p.268
3 – Les récits pathétiques en fin de tragédie et l’<i>énargéia</i> pathétique	p.280

B – LES DISCOURS NON PERSUASIFS MAIS EXPRESSIFS	p.284
1 – Les apostrophes ou discours « déposés »	p.284
2 – Les tirades déploratives	p.288

CHAPITRE IV : LA REPRÉSENTATION DES PASSIONS ET LES SPÉCIFICITÉS DE LA RENAISSANCE

p.297

A – RESSEREMENT DES LIENS ENTRE PERSONNAGE ET SPECTATEUR

p.297

B – DIALOGUES ET CONFLITS PASSIONNELS

p.302

C – LES SCÈNES VISIONNAIRES

p.319

TROISIÈME PARTIE : LA PERSPECTIVE MORALE DE LA REPRÉSENTATION DES PASSIONS

p. 332

CHAPITRE I : PATHÉTIQUE ET CATHARSIS

p.333

A – LA PLACE DU PERSONNAGE DANS L'ENCHAÎNEMENT « PATHÉTIQUE-CATHARSIS ». ARISTOTE ET CASTELVETRO

p.336

1 – Les catégories de personnage du pathétique

p.341

2 – Les personnages vecteurs du spectaculaire : conciliation d'Aristote et de Quintilien pour produire le pathétique

p.348

B – CATHARSIS ET PATHÉTIQUE DE L'ENSEIGNEMENT

p.354

1- Définition du pathétique d'enseignement

p.360

2- Les deux niveaux de catharsis

p.368

**CHAPITRE II : LE RÔLE ÉDIFICATEUR DES PASSIONS DANS LA
TRAGÉDIE : LA MORALE** **p.379**

A – CONTRASTES MORAUX DANS LES DISCOURS TRAGIQUES **p.379**

1 – Opposition Passions/Vertus : perspectives analytiques **p.383**

2 – Passion comme vertu extrême **p.389**

**B- MONSTRUOSITÉ ET ORIENTATION VERS UNE CATHARSIS
CHRISTIANISÉE** **p.399**

CHAPITRE III : L'ENSEIGNEMENT POLITIQUE **p.406**

**A – LA PLACE DE LA VENGEANCE DANS L'ENCHAÎNEMENT DES
PASSIONS : L'ARRIÈRE-PLAN POLITIQUE** **p.410**

**B – VENGEANCE COLLECTIVE ET JEU DE PASSIONS : LE
SYMBOLISME DE LA SAINT-BARTHÉLEMY** **p.423**

C – LES DEVOIRS DES PRINCES **p.435**

1 – Les règles d'une éthique politique **p.440**

2 – Le rôle du chœur dans l'enseignement politique **p.451**

QUATRIÈME PARTIE : PASSIONS ET THÉOLOGIE **p.457**

CHAPITRE I : PASSIONS DIVINES ET EXIGENCES TRAGIQUES **p.462**

**CHAPITRE II : DE LA PHILOSOPHIE TRAGIQUE DES PASSIONS À
LA THÉOLOGIE** **p.477**

A – L’ORIGINE DES PASIONS HUMAINES : LE DESTIN OU L’HOMME ? **p.482**

B – LE CONFLIT PASSION/RAISON **p.487**

C – LA PLACE DE LA MORT ET DU SUICIDE DANS L’ÉVOLUTION DE LA PASSION **p.497**

CHAPITRE III : TRAGÉDIES CHRÉTIENNES DE LA FAUTE HUMAINE ET DE LA « VENGEANCE » DIVINE **p.511**

A – PASSIONS : CONCILIATION ET OPPOSITIONS DE LA THÉOLOGIE CHRÉTIENNE AUX PRINCIPES ANTIQUES **p.512**

1 – Apparentes conciliations **p.514**

2 – Évidentes oppositions **p.521**

B – LE MÉCANISME DE LA FAUTE HUMAINE ET DU CHÂTIMENT DIVIN **p. 527**

1- L’innocence humaine **p.528**

2 – Ambiguïté de la justice divine : la divinité est-elle « aveugle » ou « méchante » ? **p.534**

C – LE SENS CHRÉTIEN DE L’ATTÉNUATION DU FATALISME DES PASSIONS : VERS L’OBTENTION DE LA GRÂCE DIVINE

p.545

1 – Une idéologie tragique réorientée par une théologie chrétienne : de la contrition au pardon **p.546**

2 – Le sens chrétien de la souffrance : de l’utilisation vertueuse d’une passion **p.559**

CONCLUSION **p.567**

ANNEXE I	p.576
ANNEXE II	p.578
ANNEXE III	p.579
ANNEXE IV	p.581
ANNEXE V	p.582
ANNEXE VI	p.584
ANNEXE VII	p.585
ANNEXE VIII	p.586
 BIBLIOGRAPHIE	 p.588
 SOMMAIRE	 p.607

